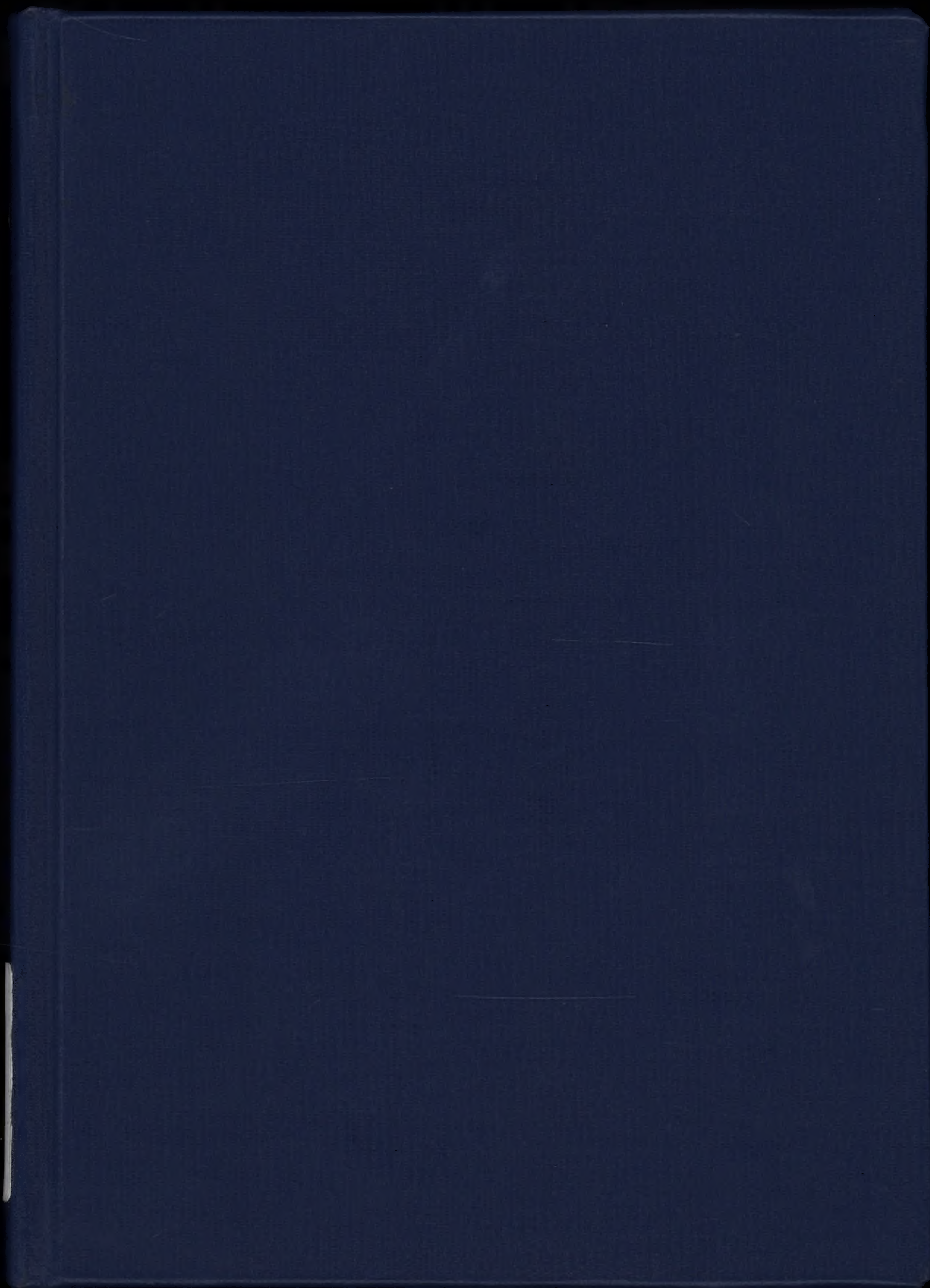
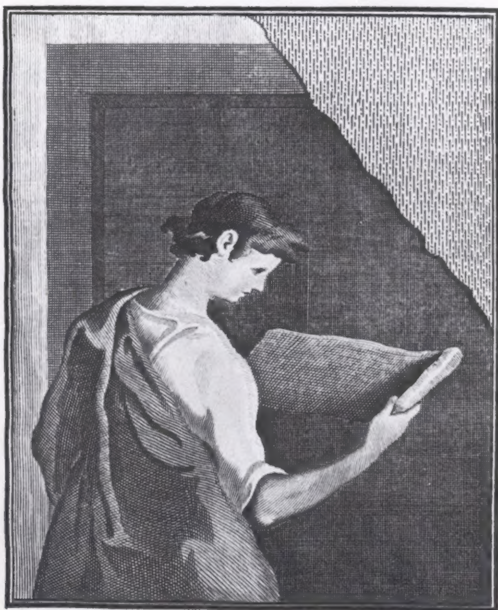


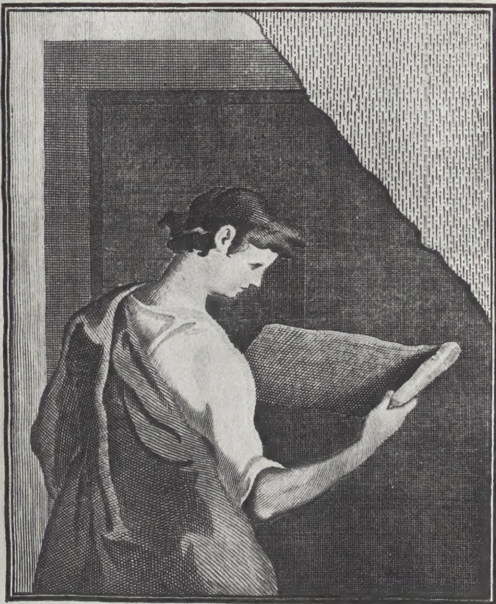


HIÉRY BOUTS

PAR ARNOLD GOFFIN

COLLECTION DES
GRANDS ARTISTES
DES PAYS-BAS

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART & D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie, ÉDITEURS. BRUXELLES



THIÉRY BOUTS



Portrait de Thiéry Bouts
Extrait du Recueil du Lampsonius, Anvers, 1572.

THIÉRY BOUTS

PAR

ARNOLD GOFFIN

COLLECTION DES
GRANDS ARTISTES
DES PAYS-BAS

BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART & D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie

1907

I

LES PRIMITIFS FLAMANDS.

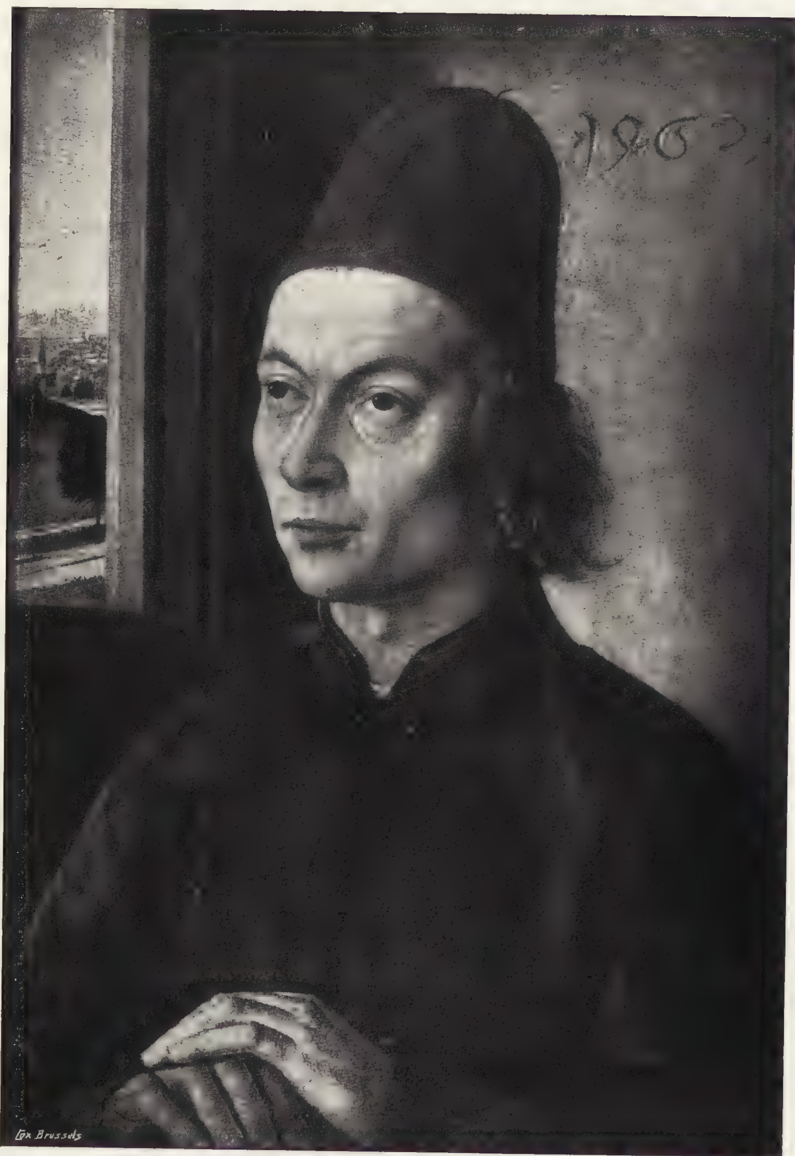
L'art jaillit-il comme l'expression suprême et ultime d'une civilisation déjà sur le penchant de la décadence, ou, plutôt, surgit-il à l'heure où elle atteint l'apogée de ses puissances ? Ces deux thèses, également justes ou fausses, pourraient s'étayer l'une et l'autre d'exemples péremptoires. L'art vit de richesse et de culture et celles-ci ne sont que les éléments accumulés par les siècles trop occupés de se battre, d'acquérir ou d'organiser pour donner aux choses de beauté l'importance qu'elles prennent dans les périodes suivantes, de plus de science et de raffinement, auxquelles la lassitude, l'assouvissement ou, parfois, le despotisme ont apporté le loisir avec une paix relative.

Ainsi, n'apparaît-il point que l'énergie, la *virtù* qui, selon Taine, fut le ferment de l'effervescence de l'art du XVIe siècle italien, de sa fécondité et de ses aspirations grandioses ; que cette énergie, engendrée par la vie politique et commerciale intense des grandes républiques, du XIIIe au XVe siècles, et qui, d'ailleurs, avait suscité déjà, dans la Pénin-

sule, les puissantes et magnifiques écoles du *trecento* et du *quattrocento*, n'existait plus dans les âmes au moment où le grand historien en reconnaissait l'expression dans l'art ?

Ces généralisations portant sur les phases d'immenses et complexes évolutions sont aventurées et, souvent, ce qui y prend, à nos yeux, la semblance d'une décadence, n'est-il, en somme, qu'un déplacement de forces. La vie est trop compliquée pour la logique superficielle de nos schèmes, mais la débilité de notre esprit exige de l'ordre et, même, se satisfait de son apparence.

Cependant, à tout prendre, il semble bien que l'ensemble des phénomènes que préparèrent la féconde efflorescence artistique du XVe siècle aient eu, en Flandre et en Italie, un caractère identique. Ici comme là, au début de ce siècle, la période héroïque de la domination populaire vient à son terme ; la prépotence des grandes communes périclite, les querelles et les conflits avec le prince et les voisins, ou de leurs citoyens entre eux, continueront à ne point leur manquer, mais l'heure est révolue de leur pleine superbe, de leur arrogante suprématie. L'hégémonie et le commerce, pour lesquels elles avaient si durement combattu, étaient atteints l'une et l'autre ; elles avaient trop souffert de la guerre, de la peste, de dissensions intestines... Elles commençaient déjà



THIÉRY BOUTS
Portrait d'un inconnu (1462)
National Gallery, Londres.

à vivre de leur passé de gloire et de fortune, lorsque des hasards bien calculés firent tomber toutes les parties morcelées des Pays-Bas dans l'héritage de la maison de Bourgogne.

Celle-ci rencontra chez ses nouveaux sujets une docilité inattendue ; le vieil esprit d'agressive indépendance s'était émoussé par les jouissances de cette prospérité, à présent déclinante, et, d'un autre côté, l'intelligent et positif gouvernement de Philippe le Bon, respectueux des coutumes et attentif aux intérêts des peuples, s'attirait leur amour en sauvegardant et en favorisant leurs tranquilles trafics.

On a exalté, avec raison, l'impulsion donnée au développement de notre art, aussi bien qu'à la propagation de son influence réaliste en Europe, par les ducs de Bourgogne, grâce au prestige dont ils étaient entourés à l'étranger, à leurs goûts fastueux et à leur munificence. Les artistes flamands qui travaillèrent pour Philippe le Bon et dont les noms sont consignés dans les documents publiés par M. de Laborde sont innombrables. Mais serait-il licite de dire ici, comme en matière industrielle, que la demande créa l'offre? Certes, la protection et la faveur du prince et des mécènes constituent un facteur très important de la diffusion artistique, puisqu'elles encouragent les vocations : cependant, ne resteraient-

elles point inopérantes là où une tradition n'existerait pas déjà ? La maison de Bourgogne, en unifiant le pays, en s'entourant d'un faste royal, ne provoqua point l'éclosion d'écoles d'art qui florissaient avant son règne, mais ramena ou retint dans leur patrie les artistes flamands que l'on avait vus, depuis le début du XIV[e] siècle, aller se mettre au service des souverains ou des seigneurs français ou italiens.

Au Nord, comme dans le Midi, à Bruges, à Gand, comme à Florence, l'art avait suivi la victoire, était né dans l'épanouissement de cette civilisation communale, volontaire et hardie, avide de vie librement déployée, de possessions et de savoir.... De toutes parts, les industries de luxe s'étendaient et s'accroissaient; les ouvriers d'art, ymagiers, enlumineurs, peintres, doreurs, s'enrôlaient dans ces confréries de S. Luc, dont les statuts, à la fois rigoureux et paternels, se montrent si admirablement sévères sur l'aptitude des maîtres, le fini et la loyauté du travail. Dans l'instauration de leurs corporations, Bruxelles, Gand et Tournai précédèrent Florence (1349); Bruges, Louvain et, peut-être, Ypres, Sienne (1355). Anvers suivit en 1382.

En Italie, à cette époque, Cimabue, déjà, était venu, et Giotto et Duccio, et nombre d'autres. Le sceptre de la peinture, que le Dante décernait à Giotto, devenait trop lourd pour les mains débiles

de ses derniers successeurs ; l'Angelico et Gentile da Fabriano étaient nés, lorsque, dans le septentrion, apparurent les précurseurs, les annonciateurs de l'art émerveillant du lendemain : Hugues Portier, qui travailla à l'abbaye de Saint-Bavon, à Gand ; Jehan de Bruges, peintre du duc d'Anjou, frère du roi Charles V ; André Beauneveu, de Valenciennes, peintre du duc de Berry ; Jehan de Hasselt, peintre de Louis de Maele, comte de Flandre, et de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne ; Melchior Broederlam, d'Ypres, peintre et *varlet* de chambre de Jean Sans Peur, de même que Jean Malouel, qui lui succéda dans cette charge ; Jacques Cavael, peintre de la commune d'Ypres ; les frères de Limbourg, auteurs des admirables miniatures des *Très riches Heures du duc de Berry* ; d'autres encore, dont les noms transmis par des documents ne peuvent, pour la plupart, être appliqués avec quelque certitude sur aucune des œuvres de peinture maladroites et touchantes que ce temps nous a laissées.

Broederlam vivait dans la seconde moitié du XIV[e] siècle. Les frères van Eyck (Hubert † 1426 ; Jean † 1441) sont presque ses contemporains. Dans le retable du premier, conservé au musée de Dijon et exécuté en 1398, il n'y a que des indices, le pressentiment d'une perfection, bien éloignée encore, que l'on suppose devoir demander une longue évo-

lution, un lent et persévérant effort. Que de tâtonnements avant que l'outil barbare, qui gauchit dans la main de l'artisan Yprois, devienne un véritable instrument d'art! Cependant, à quelques pas de cette œuvre embryonnaire, resplendissait à l'exposition de Bruges une série éblouissante de van Eyck : d'Hubert, les *Trois Marie au sépulcre*, une belle page pathétique, dont la scène est située dans la majesté triste d'une aurore qui se lève sur un paysage de rochers et sur les remparts d'une ville lointaine ; de Jean, entre autres, une partie des volets de l'*Adoration de l'Agneau,* la *Vierge du chanoine Van de Paele,* le *Portrait* de la femme du peintre. Et ces chefs-d'œuvre de l'art le plus fier, le plus conscient, ont été exécutés entre 1416 et 1439, quelques années à peine après l'achèvement du retable de Dijon par Broederlam.

Il aurait semblé que l'on passât sans transition de l'informe au parfait. Une lacune, évidemment, existe dans nos connaissances, que, depuis cette mémorable exposition et celle des Primitifs français, à Paris, la critique étudie et s'efforce de combler. En art, pas plus qu'en d'autres domaines, le progrès ne procède par bonds et soubresauts, et, sans doute, faut-il chercher chez les miniaturistes les maîtres des van Eyck qui, grâce au procédé, inventé ou

perfectionné par eux, ont ouvert à l'art pictural une nouvelle et inépuisable carrière.

Jean van Eyck, avec ses œuvres soudaines, d'un art consommé qui semble avoir atteint d'un coup les limites de sa propre perfection, joua en Flandre à peu près le rôle de Masaccio à Florence : révélateurs tous deux, génies créateurs, mais dont le plus grand, certes, est le maître flamand, car rien dans les balbutiements de ses prédécesseurs ne permettait de prévoir les accents de sa voix savante et profonde.

Ce puissant artiste apparaît ainsi qu'un impassible transcripteur de réalité ; son art est tout objectif ; on croirait qu'il envisage les choses d'un œil imperturbable, aigu et froid, avec un souci presque scientifique d'exactitude littérale. Il n'a rien idéalisé ; il a pris les modèles de ses personnages sacrés autour de lui et les a représentés avec une fidélité cruelle, avec une clairvoyance qui finit par communiquer au spectateur on ne sait quel enivrement glacial. Mais une pensée vigoureuse et hautaine plane sur toute son œuvre, et elle donne de la grandeur et une incroyable majesté à tout ce qu'elle touche. Ses Vierges sont, en général, laides et sans tendresse, mais où qu'il les place, sur un trône, sous les arceaux d'une cathédrale, dans un jardin ou une chambre, à deux pas d'un donateur agenouillé, ce sont des Reines — et non point de la terre.

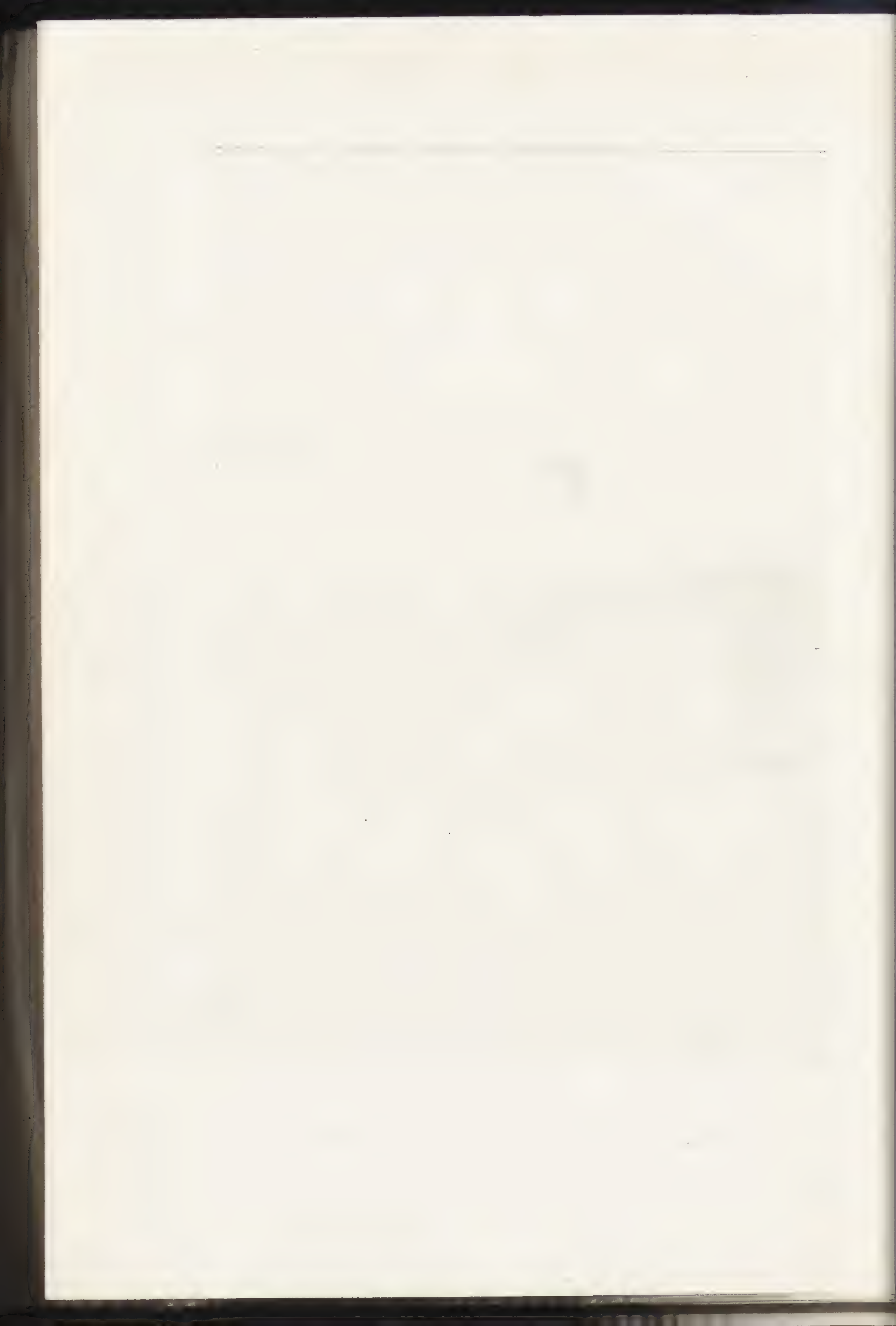
La Vierge maternelle ou douloureuse, celle de la crèche et celle du Golgotha, il faut la chercher chez van der Weyden, chez Memling, Gérard David ou les maîtres de Cologne, âmes plus simples, dont la sensibilité réchauffe la vision d'extase, de piété et d'amour.

Et vigoureux ou suaves, ces artistes répondaient également aux aspirations de leurs concitoyens. Les sentiments contradictoires s'harmonisent dans les cœurs comme le prodigieux éclat pur des couleurs dans les œuvres. En ces âmes graves, la force de croire n'était pas différente de celle de vouloir ; leur foi religieuse se mariait à leur énergie civile, parce que le sentiment de leurs devoirs n'avait pas une autre source que la volonté de leurs droits. Les métiers suivaient en corps les processions, mais, au son de l'alarme, ils hérissaient les remparts ou la place des haies épaisses et ardues de leurs piques !... La cité est riche, querelleuse, mercantile, insatiable de suprématie ; elle défie ses princes et se déchire elle-même, mais elle a les vertus de sa violence et, si elle se bat bien, elle prie mieux... Elle s'appelle Florence ou Bruges, mais, pour troublants et sublimes que soient leurs mots d'adoration, l'Angelico, là-bas, pas plus que Memling ici, n'y parlent un langage étranger.

Cette exposition de Bruges, elle avait comme la



THIÉRY BOUTS (?)
La Vierge avec l'enfant dans un jardin de château
Coll. de M. Stephenson Clarke, Hayward's Heath.



semblance d'un cortège de faste et de gloire, d'on ne sait quel *Ommegang* inouï où auraient défilé, environnés et suivis de leurs disciples proches et lointains, inconnus et célèbres, les Princes flamands de la couleur : Hubert et Jean van Eyck, Roger van der Weyden, Memling et Gérard David, et Quentin Metsys, et Brueghel le Vieux. Et, autour d'eux, s'avançaient, foule illustre, Hugo van der Goes, Pierre Christus, Thierry Bouts, Patenir et ses paysages ; Jérôme Bosch et ses imaginations ahurissantes ; Mabuse, délicat, maniéré, qui italianise, et Mostaert, attaché à la tradition de sa terre. Et encore, Lancelot Blondeel et ses froids décors ; l'habile Pourbus et le « Raphaël flamand », Van Orley. Puis enfin, les anonymes, ceux que la critique désigne par le sujet ou l'origine de la principale des œuvres sans attribution où l'on a cru reconnaître la manière d'un même artiste, l'auteur, par exemple, de ce superbe *Triptyque d'Oultremont* (Musée de Bruxelles), d'une tonalité vibrante et claire, d'un art décis et élégant, et dont certains détails de mise en scène et de physionomies auraient pu faire songer à Jan Joest, l'artiste allemand de la fin du XV[e] siècle qui peignit les nombreuses et remarquables scènes de la vie du Christ du grand retable conservé à Kalkar.

Le génie de la couleur, la vision lumineuse et

nuancée, tardifs et comme venus d'ailleurs chez les Italiens (hormis les primitifs vénitiens et quelques giottesques milanais), se décèlent de très bonne heure chez les Flamands. Les Florentins et, à un moindre degré, les Siennois, ne possèdent pas l'instinct essentiellement pictural de leurs émules du Nord ; ils saisissent surtout la ligne des choses, leur profil sculptural, le trait décisif et fin qui délimite leurs contours. De sorte que l'on croirait souvent qu'ils enluminent, remplissent de couleur un dessin préalable.

Cependant, tandis que, au XIVe siècle, les Italiens sont déjà savants dans l'art de situer, dans un paysage ou un site de ville, à la vérité très sommaires, l'action des épisodes qu'ils représentent, les Flamands, pour la plupart, isolent encore leurs figures sacrées dans l'or, au sein d'une atmosphère surnaturelle, comme dans le rayonnement diffus de leur auréole. Après les van Eyck, avec le secret répandu de la peinture à l'huile et le magistral et sûr enseignement de l'œuvre de ces hommes de génie, qui inauguraient un art en en apportant, pour ainsi dire, la forme et la substance, les principes organiques et les moyens d'expression, une révolution s'opérait. Leur exemple arrachait les ouvriers à leur établi de miniaturiste, à leur étroit travail d'ymagier, pour élargir d'un coup

l'horizon de leurs ambitions, leur ouvrir les yeux sur la nature et sur la vie.

Et la nature entre dans la peinture, charmante, ingénue, nouvelle. Ce n'est qu'un décor aux récits évangéliques, thème unique de l'art ; le cadre où leurs péripéties se meuvent, le fond sur lequel elles apparaissent, et il semble qu'à surgir ainsi plus près, au milieu des aspects accoutumés du pays, de plain-pied, en quelque sorte, avec les fidèles, dans une espèce de familiarité de l'adoration, les figures du Christ et de la Vierge aient laissé de leur solennité hiératique, pour s'humaniser, se faire infiniment tendres et accueillantes.

Les perspectives des tableaux se remplissent de détails exquis, de petites figures de gens et d'animaux domestiques ou sauvages. On aperçoit, par une fenêtre ou dans la convexité d'un miroir, des coins de rue, un canal dans l'eau somnolente duquel des maisons se reflètent, une place avec ses passants, ses marchands. Ou encore, le paysage s'étend derrière les personnages, échelonne des étages sinueux de montagnes sillonnées de chemins en lacis, qui descendent vers le pont d'une rivière. Des voyageurs chevauchent par là, une troupe armée, des paysans, et tout ce monde se dirige vers une ville fortifiée qui arbore ses tours pavoisées d'oriflammes sur un sommet rougeoyant dans les lueurs premières de l'aube.

Jésus, quoiqu'il ait l'air souvent vieillot, est un enfant, et qui joue : il s'amuse du chapelet de sa mère qu'elle lui abandonne, d'une pomme, d'une fleur. Le groupe divin apparaît au milieu d'une prairie semée de pâquerettes et de pissenlits, et dans l'herbe de laquelle pérégrinent des scarabées et des insectes ; ou dans un jardin planté de lis, d'iris, de passiflores, non loin d'une fontaine et d'un mur dont la crête supporte quelque étrange et multicolore oiseau des Iles ou quelque paon qui lisse avec fatuité son opulent plumage ocellé.

Toutes ces œuvres sont d'une tenue admirable, d'une exécution substantielle et étudiée avec la plus attentive et la plus probe conscience ; il semble que l'on sente dans leur facture achevée la persévérance allègre de l'irréprochable ouvrier qui, à aucun prix, n'aurait laissé sortir de son atelier un travail insuffisant ou hâtif. Tellement que dans la traduction monochrome de la photographie, leur beauté reste presque entière... Presque ! mais la couleur est comme le sang divin qui anime ces peintures, les fait entrer en effusion, achève leurs significations, car la pensée, l'émotion de l'artiste ont passé autant dans la couleur dont il a revêtu ses figures que dans l'expression qu'il leur a donnée.

Voyez les tonalités majestueuses de la couleur de Jean van Eyck ; l'harmonie chaude et vibrante



Thiéry Bouts
Le martyre de Saint Erasme
Eglise de Saint Pierre, Louvain.

des pourpres et des verts chez Memling ; chez Metsys, la caresse des jaunes aigus et des violets pâles et veloutés. Il semble que, chez le premier, la couleur soit une force ; une extase, chez le second et, pour le dernier, une joie. Elle parle avec ampleur et gravité sous le pinceau de l'un ; chante, dans l'enivrement de la suavité, sous celui du second et, sur la palette de Metsys, rayonne, translucide...

Leurs récits toujours recommencés de la Nativité, de la Passion ; les épisodes mystiques d'exultation et de douleur qu'ils retracent sur leurs panneaux, c'est par la couleur surtout que les peintres nous font communier avec ce qu'il y ont mêlé de leur âme, mâle, songeuse ou tendre ; avec ce qu'ils y ont mis de plus personnel et de plus intime : l'accent, pour ainsi dire, le timbre de la voix, les inanalysables inflexions qui, dans le langage, énoncent plus que les mots eux-mêmes.

Au contraire des artistes et, particulièrement, des sculpteurs flamands du XIVe siècle, les peintres du XVe fournirent, pour la plupart, leur carrière dans les pays belges. Avec la domination bourguignonne qui, à en croire Commynes, transforma ces contrées troublées en une « terre de promission », l'exode de nos artisans d'art cesse ou diminue ;

au contraire, même, la renommée rapidement grandissante de nos écoles de peinture, ainsi que l'espoir de conquérir fortune et réputation, attire chez nous nombre d'artistes natifs des provinces limitrophes. C'est le cas pour Bouts, originaire de Harlem; pour Memling, pour Gérard David, etc. On voit des Italiens franchir les Alpes pour venir s'initier dans nos ateliers aux arcanes de la couleur flamande.

Le gouvernement avisé et pratique de Philippe le Bon connaissait que son opulence était à la condition de la richesse de ses sujets et son action efficace avait promptement régénéré la condition économique du pays. Bruxelles et Louvain, par exemple, dont, au terme du siècle précédent, l'industrie périclitait, s'étaient relevées. Certes, leur importance en des états aussi vastes que ceux de Bourgogne s'était amoindrie; la puissance du prince ne leur permettait plus de lui dicter la loi, comme aux ducs de la dynastie brabançonne, mais cette relative déchéance était compensée par une sécurité et une protection accrues. Leur prospérité était faite de paix et de lucratif labeur et, prospères, elles consacraient, à l'imitation du souverain, de notables ressources aux dépenses somptuaires. Entre 1402 et 1454, Bruxelles édifiait son merveilleux hôtel de ville, pour lequel son peintre attitré, Roger van der Weyden, exécutait des peintures. Louvain, l'ancienne

capitale du duché, piquée d'émulation, voulut, également, posséder une maison commune, digne de son importance. On connaît le charmant édifice, léger et façonné comme une châsse, construit de 1448 à 1460 par le « maître-ouvrier des maçonneries » De Layens. On travaillait, simultanément, à l'église Saint-Pierre, dont, en 1458, le feu détruisit la tour et une partie de la nef. Ainsi qu'en témoignent les comptes de la ville, celle-ci employait quantité d'artisans, venus, en majorité, du dehors, attirés par l'appât du gain dans une cité populeuse, qu'habitait une noblesse avide de luxe et de fêtes et la turbulente colonie des étudiants de l'Université, fondée en 1426.

Les mêmes raisons, sans doute, poussèrent Thierry Bouts à se fixer en ce milieu, où s'écoula la majeure partie de sa vie. Il commença, vraisemblablement, à œuvrer vers l'époque de la mort de Jean van Eyck, à la tradition duquel son art le rattache, étroitement. On discerne dans sa manière trace d'influences de van der Weyden, mais tout extérieures et formelles, car son tempérament l'apparie à ses compatriotes, assez mal connus, d'ailleurs, Albert van Ouwater et Gérard de Saint-Jean. Leurs ouvrages, à tous trois, font apparaître, en général, ce flegme spécial, imperméable, en quelque sorte, à l'émotion, qui revêt toutes les peintures religieuses des primitifs hollandais, si habiles ou si séduisantes

qu'elles soient sous le pinceau d'un Enghelbrecht le Vieux ou d'un van Oostzanen, d'on ne sait quelle invincible froideur.

A propos du fragment de retable, *Julien l'Apostat faisant brûler les os de Saint Jean Baptiste* (Galerie impériale, Vienne), scène à laquelle assistent, en long cortège, les frères de Saint-Jean, chez lesquels Gérard, auteur de cette œuvre, habitait, M. Pol de Mont prend texte de la visible indifférence de ces figurants pour esquisser la psychologie du peintre et imputer à ce dernier des desseins sceptiques ou dérisoires. Il nous semble que ce soit se méprendre : pour avare de gestes et de paroles que se montre, d'ordinaire, le flamand, il prend, vraiment et dans tous les sens, l'aspect d'un méridional à la comparaison de ses congénères bataves. Ceux-ci ne paraissent pas connaître, ni même pouvoir concevoir l'effervescence silencieuse d'imagination et d'âme qui agit sur l'art de celui-là et qui est parfaitement absente du leur. Gérard de Saint-Jean, sous l'apparence d'une action, introduit dans son *Julien l'Apostat* une série de portraits, qui fait songer déjà aux groupes d'effigies glacées des maîtres hollandais du XVII[e] siècle.

Le même défaut de chaleur vivifiante se retrouve chez Bouts : maints de ses ouvrages contiennent des personnages épisodiques, portraiturés d'après nature, qui ont l'air, non seulement indiffé-



THIÉRY BOUTS
La Cène (panneau central)
Eglise Saint Pierre, Louvain.

rents, mais totalement étrangers au fait mémorable ou attendrissant dont ils sont les témoins. Ce n'est point qu'il n'ait tenté, parfois avec succès, sous la probable influence de Roger, d'unir tous les acteurs d'une scène dans l'expression unanime d'un sentiment dramatique, de rendre sensible une émotion par des jeux de physionomie, mais, on le devine, ses antécédents staviques le prédisposaient mal à de tels essais, sans parler des gaucheries de sa technique qui, elles-mêmes, sont comme la traduction dans la forme de l'absence de souplesse de sa pensée. Quoi qu'il fasse, ses personnages raides ou compassés restent immobiles dans leur attitude et leur expression; l'action est dénuée de cohésion et, pour ainsi dire, stagnante; le plus fréquemment, l'attrait principal de l'œuvre réside dans la minutie, pénétrante à force d'intensité, de son réalisme, dans son coloris vibrant et fin et dans l'éclat de ses paysages baignés d'air et d'espace.

En somme, quelque chose de foncier, de natal, d'idiosyncrasique devait, chez Bouts, rester réfractaire aux suggestions venues des exemples que l'artiste pouvait rencontrer dans sa patrie adoptive. L'imposante conception de Jean van Eyck est trop haute pour lui, la pathétique de van der Weyden trop incompatible ; l'une et l'autre dépassent la portée de sa mentalité positive et les facultés de son

cœur froid. Le rêve n'a jamais hanté ceux-ci pour y faire luire les éclats de la majesté ou les prestiges poignants de la douleur. Avec toute l'école, il se tourne vers la vie pour lui emprunter les éléments de son art, mais sa sensibilité n'y ajoute rien. Ou, plutôt, son réalisme inaccessible à l'émotion fait songer à quelque ensorcelant miroir qui refléterait les hommes et les choses en leur communiquant sa propre impassibilité !

L'ampleur lui manque, la vision large et aiguë qui fait de chacun des ouvrages de Jean van Eyck, de chacun de ses hallucinants portraits, un chef-d'œuvre auquel tout art, survenu depuis, est redevable. Bouts, il semblerait qu'il soit rarement entré en communion avec le sujet proposé à son talent, pour en susciter devant lui la vision totale et animée. Sans doute, n'y tâche-t-il même pas, étant, comme dit Montaigne, « lent à l'imaginer » et à la sensation morale. On se le représente, de préférence, élaborant patiemment, selon la teneur du récit à illustrer, le plan du travail, en dessinant, un à un, les personnages, sans aspirer ou sans parvenir à les rendre solidaires dans l'action à laquelle, ensemble, ils participent ; sans chercher à faire circuler des uns aux autres le courant sympathique de piété ou de désolation qui donnerait à l'œuvre de porter toutes ses significations.

Pourtant, tel quel, Thierry Bouts doit se placer au premier rang des maîtres secondaires du XVe siècle flamand. Probablement, son art frappait-il davantage les contemporains qu'il ne les charmait, mais, à ce moment, où la peinture à l'huile se paraît encore d'une partie de l'attrait de la nouveauté, on peut supposer que les défauts du maître de Louvain impressionnaient moins que ses fermes qualités, relief décidé de son réalisme et la saveur de son coloris.

Pour supérieurs qu'ils lui fussent, Memling et Gérard David laissent, cependant, apercevoir des vestiges de son influence et celle-ci s'exerça, d'une façon beaucoup plus sensible, sur certains artistes de l'école de Cologne, notamment sur celui que l'on désigne sous le nom de Maître de la Vie de Marie ou de la Passion de Lyversberg qui, dans l'opinion de critiques allemands autorisés, aurait même fréquenté l'atelier de Thierry, à Louvain.

Bouts enseigna son métier à ses deux fils, Thierry, l'aîné, dont on ne connaît rien, et Albert, auquel la critique a attribué, en ces derniers temps, nombre de peintures d'auteur incertain, d'une facture fort éloignée de celle du père, mais qui présentent avec les ouvrages authentiques de ce dernier des similitudes frappantes et, quelquefois, littérales, d'ordonnance et de types. Jusqu'ici, c'est le Musée

de Bruxelles qui montre, grâce aux identifications vraisemblables de M. A. J. Wauters, la série la plus considérable d'œuvres d'Albert Bouts. Une des plus remarquables est l'*Assomption de la Vierge* (Wauters, n° 534 ; réplique, n° 533), celle, selon toutes probabilités, que, d'après Molanus, Albert donna à la chapelle Notre-Dame du petit chœur, derrière l'église de Saint-Pierre, à Louvain. L'homme et la femme que l'on voit dévotement agenouillés sur le volet de gauche ne seraient autres que le peintre et sa seconde femme, Elisabeth de Nausnydere.

Nous possédons moins de renseignements encore sur Albert Bouts que sur son père. Des écrits nous donnent à connaître, entre autres choses, qu'il fut administrateur de la chapelle dite des clercs, en 1509 et en 1511 ; qu'en 1518, il restaura un tableau représentant la Sainte Croix, à l'hôtel de ville ; enfin, qu'en 1548, il était mort.

L'école de Louvain, si on entend donner à ce terme une valeur autre que conventionnelle, se compose, en réalité, uniquement de Bouts et de son fils, personnalité un peu molle, qui développe et paraphrase l'œuvre du vieux Thierry. En dehors d'eux, quelques disciples inconnus de celui-ci. Quant à Quentin Metsys, s'il est bien de Louvain, son art est d'Anvers ; et cet art est à la fois ancien et nouveau ; il reprend l'héritage de celui des van Eyck et



Albert Bouts

La Cène

Musée Royal de Peinture, Bruxelles.

de Memling pour le faire fructifier en des voies encore inconnues, à peu près comme Anvers, la succession commerciale des vieilles cités de la Flandre. Quentin, en effet, est d'hier et il est de demain : toute la pensée du XVe siècle repasse dans sa pensée et dans son œuvre sous des aspects inattendus et juvéniles, retrempée dans la lumière nuancée, vibrante et subtile qui luira avec un éclat plus vif, mais moins séduisant, peut-être, sur la palette des maîtres du XVIIe siècle.

Quentin travaillait tandis que se préparait en Italie la révolution esthétique, qui devait donner au Midi de prendre sa revanche des influences que le Nord réaliste lui avait fait subir. Révolution purement aristocratique, suscitée par les cénacles auliques, les assemblées platoniciennes de Florence, les cercles humanistes du Vatican. Le roman et le gothique avaient été l'art du peuple, des communes, l'expression immédiate et parfaite de tout ce que le moyen-âge avait retenu du passé par une tradition naturelle et ininterrompue et de tout ce qui existait dans le présent de vouloirs de liberté, de religion et de beauté. Le classicisme arracha l'art à toutes ces réalités pour le pousser dans la fiction ; à l'expérience pour l'assujettir à la théorie : dès lors ses œuvres ne furent plus que jeux de princes, d'archéologues et de raffinés, et il trouva sa manifesta-

tion finale la plus adéquate dans la fondation des académies des Beaux-Arts, gardiennes des « immortels principes » esthétiques, qui, depuis le XVIe siècle, s'efforcent de régenter l'art et de le maintenir sur les chemins routiniers d'un prétendu idéal.

Male aventure pour l'art flamand, dont les merveilleuses œuvres réalistes, si admirées et si recherchées jusque là, en Italie même, tombèrent dans un discrédit accablant. La nature, ce n'était plus, maintenant, une maîtresse respectée, mais bien une servante rustique qu'il fallait éduquer, corriger, embellir ; qu'il fallait plier aux bonnes manières, pour qu'elle pût être admise dans une société si savante, si délicate et si précieuse ! Tout ce qui était actuel, contemporain — la réalité présente de la vie et des êtres — passa au rang des choses triviales, populaires, basses, indignes d'un art qui ne devait hanter que les sommets, n'élaborer que des ouvrages majestueux, supérieurs à la commune humanité !

Et cette puissance, cette vie plus élevée dont on voulait trouver le reflet dans l'art, se marquaient surtout par l'exécution d'œuvres de grande envergure, conçues dans un style grandiloquent et pompeux ; par des évocations à l'infini de tous les olympes et de toutes les fables mythologiques mises en anecdotes par Ovide, dieux errants ou déguisés, ou trônant dans l'empyrée d'un plafond, dans la concavité

d'un dôme et se présentant en quelque perspective surprenante, dans des raccourcis audacieux, de manière à faire valoir l'habileté du peintre et sa science de l'anatomie !

L'art de l'époque précédente, épris avant tout d'expression intime et profonde et qui, symboliste ou réaliste, se penchait avec tant de sympathie et de pénétration sur les choses et les êtres, pour saisir, en même temps que leur ressemblance, l'âme qui les animait ; cet art paraît, à présent, sec, indigent, étriqué. L'émotion vraie qui vient de la vie regardée dans un esprit de sincérité et de simplicité, on ne la comprend plus ; c'est de la fanfare que l'on attend, l'acrobatie héroïque et la parade de corps herculéens qui remplissent les cadres ou les fresques de leurs gesticulations triomphantes ou tragiques. Les scènes religieuses continuent à inspirer les artistes, mais ils les transposent, elles aussi, sur le mode majeur. Les acteurs du drame évangélique, pécheurs, publicains, gens du peuple, ne s'évoquent plus, comme auparavant, sous leur apparence véritable d'hommes humbles et modestes prêchant une leçon de renoncement et de pardon, mais avec une stature et dans une attitude olympiennes, pour ne pas dire olympiques ! Car, en effet, il semble, désormais, que le Christ, les apôtres et les saints aient acquis la complexion de soudards, de lutteurs ou d'athlètes !

Durant le XVI[e] siècle déjà, l'école flamande mue, se transforme, s'inocule peu à peu le virus de l'esthétique italienne. Tout l'art européen, d'aileurs, va croître, à l'avenir, à l'ombre de Raphaël et de Michel-Ange et travailler, les yeux ensorcelés par les œuvres où la manière de ces grands maîtres est venue à son paroxysme : le *Jugement dernier*, de la Sixtine, et la *Transfiguration*, du Musée du Vatican. L'Italie devient la Terre-Sainte, la source exclusive et sacrée de l'art : elle seule détient les principes sûrs, les bonnes méthodes, dont elle a donné et donne encore les modèles souverains : les antiques hellénistiques et romains et les ouvrages des imitateurs de Raphaël et de Michel-Ange. C'est un exode général de nos artistes vers cette terre promise : ils n'y vont plus, comme jadis, porter la bonne parole et l'exemple fécond de leur réalisme, mais, au contraire, écouter avec respect la doctrine nouvelle. Et ils sont tellement nombreux que, rentrés au pays, ils se forment en associations, en confréries de Romanistes, pèlerins propagateurs d'une tradition ennemie et destructive de celle de leur terroir. Cette tradition réaliste, à laquelle Pierre Brueghel resta si magnifiquement fidèle, pénètre encore, cependant, malgré eux, les travaux de ses contemporains, mais tous les efforts et le talent des Mabuse, des Van Orley, des Michel Coxcie, etc. ne peuvent faire que les œuvres



THIÉRY BOUTS
La rencontre d'Abraham et de Melchissédec (Volet de la « Cêne »)
Königl. Pinakothek, Munich.

élaborées sous l'influence d'idées contradictoires, les unes innées, les autres étrangères et acquises, ne montrent on ne sait quoi de pénible, de contraint et d'affecté. On pourrait répéter, à propos de presque tous les artistes flamands de ce temps, ce que M. A. J. Wauters, l'éminent historien de la peinture flamande, dit au sujet de Frans Floris, l' « incomparable », le plus italien des maîtres anversois de l'époque : que « leurs tableaux nous laissent assez indifférents », parce que « ce n'est pas impunément que l'on renie son pays, sa race et les lois de son origine ».

II.

LA VIE DE THIERRY BOUTS.

On estimera, peut-être, qu'il y a quelque témérité à essayer d'écrire la monographie d'un peintre flamand ou, plutôt, pour user de la terminologie aujourd'hui consacrée, d'un peintre néerlandais tel que Thierry Bouts, sans apporter ni fait, ni conjecture inédits, susceptibles de jeter quelque lueur dans les parties obscures de la carrière de cet artiste.

Depuis un certain nombre d'années, l'attention passionnée de la critique s'est portée sur l'histoire artistique du XV[e] siècle ; et elle s'est donné surtout pour tâche de déterminer les origines des écoles de peinture qui florirent à cette époque, en Flandre, dans le Brabant et le Tournaisis, en Artois, en Allemagne etc. de définir, pour autant que ce soit possible, leur filiation réciproque, les influences mutuelles qu'elles exercèrent ou subirent, comme aussi d'étudier et de préciser l'œuvre incertaine de leur principaux maîtres. Ce travail colossal, entrepris, jadis, par des chercheurs isolés, en différents pays, — notamment, pour ce qui concerne Bouts, et avec le plus grand fruit, par Edw. Van Even et Alphonse

Wauters, archivistes de la ville, l'un à Louvain ; l'autre, à Bruxelles — ce travail a été continué, depuis, de tous côtés, par des érudits dont l'ardeur croissait avec le nombre. Mais on peut croire que la quantité de ceux qui y participent n'est point pour y apporter une clarté proportionnelle, d'autant plus que les découvertes de documents inédits se faisant, naturellement, de plus en plus rares, le débat doit, forcément, à défaut d'éléments positifs, prendre pour point de départ des hypothèses déduites d'appréciations toutes personnelles, peu capables de créer la conviction chez autrui et qui, dans le fait, provoquent d'inévitables contradictions.

De sorte, qu'avec l'aggravation de la pénurie de moyens de vérification probants, la prédominance n'a cessé de s'augmenter de cette « école d'esthéticiens » à laquelle, en 1862, déjà, Charles Ruelens, dans ses notes à la traduction française des *Anciens Peintres de Flandre*, de Crowe et Cavalcaselle, reprochait d'avoir » extrêmement fourvoyé l'histoire par sa manie d'attributions et de conjectures ». « Traversant le pays, ajoutait-il, visitant les musées avec un zèle et un amour que nous leur reconnaissons volontiers, ils ont, sans hésiter, donné des noms aux centaines d'œuvres inconnues du XVe et du XVIe siècles. On les a cru sur parole et, souvent, grâce à eux, on a inscrit un nom sur le cadre du

tableau (1). Or, nous avons dressé une liste d'un grand nombre de ces attributions et nous avons trouvé que, neuf fois sur dix, ces philosophes de l'art se sont trompés devant les documents authentiques ».

Toutefois, s'il serait aventuré d'affirmer que des discussions interminables qui se sont engagées et perdurent entre ces esthéticiens ait toujours jailli la lumière, on ne doit pas laisser de remarquer que la matière a été si explorée par eux, que tant d'opinions se sont produites, pour être, ensuite, réduites à néant, que le champ des suppositions spéculatives a fini par se restreindre. Le terrain a été, plus ou moins, déblayé et l'expérience décevante commence à faire prévaloir une méthode plus strictement scientifique, qui, sans exclure, cela va de soi, les inductions subjectives, porte à ne pas se fier uniquement à celles-ci pour résoudre le problème. Les catalogues tendent à substituer aux attributions sans fondement sérieux des aveux d'ignorance qui auront le mérite de ne pas déconcerter le visiteur ; selon l'excellent exemple donné par MM. A. J. Wauters et Hulin, dans leurs catalogues du Musée de Bruxelles et de l'exposition des Primitifs flamands, ils

(1) C'est ce qui est arrivé pour la *Cène* de Bouts, à l'église de S. Pierre, à Louvain, dont la bordure a longtemps porté : *Opus Johannis Hemling*.



Thiéry Bouts
La Pâque Juive (volet de la « Cêne »)
Königl. Gemälde-Galerie, Berlin.

commencent à préférer à des désignations péremptoires mais hasardeuses, la constatation de l'incertitude, ou des classements provisoires propres, non à limiter, mais à guider le jugement.

Car, en dépit des investigations et des études acharnées poursuivies jusqu'ici, l'histoire de la peinture flamande, de ses débuts au XVIe siècle, tout au moins, est l'empire du doute. Combien y compte-t-on d'œuvres, même parmi les plus célèbres, dont l'auteur soit connu par des documents explicites, hors de toute controverse ? Combien d'entre elles, vraisemblablement, étiquetées d'un nom illustre, sont dues à l'un de ces artistes ignorés dont la mémoire a péri? Ils étaient foule, alors, les artistes : « foule extraordinairement grande, constate M.A.J.Wauters, dans son bel ouvrage sur la *Peinture flamande*; c'est par centaines que les documents des anciennes gildes et des archives communales nous transmettent les noms des contemporains de van Eyck et de van der Weyden ». Quelle a été l'action de cette « foule », véhicule des influences exercées par les maîtres notoires ? Combien de peintres que l'on veut absolument rattacher directement à ceux-ci sont sortis de quelque atelier obscur, ont été les élèves d'un des membres de cette « foule » ?

De quelque côté que l'on se tourne, on ne rencontre que des questions et, pour la plupart, inso-

lubles. Et c'est bien pis encore, lorsqu'il s'agit d'attributions, et il n'en est pas une, probablement, que, si elle se présente dénuée de preuve écrite, on n'ait tâché d'ébranler. « A proprement parler, en matière de paternité artistique, comme en toute question de fait, la certitude absolue n'existe jamais, même pour un tableau signé, accompagné de la quittance du peintre », explique M. Hulin, dans l'introduction de son *Catalogue critique* et, plus haut, traçant les bornes dans lesquelles la critique peut s'exercer et énonçant les difficultés qu'elle rencontre, il est amené à dire que « pour signaler, même d'une façon approximative et sommaire », les raisons des attributions qu'il propose, « il faudrait non un catalogue, mais plusieurs volumes », parce que « ces raisons résultent toujours d'ensembles très complexes d'indices très ténus, le plus souvent impossibles à exprimer adéquatement en paroles, saisissables seulement au moyen d'une sorte de superposition d'images, par des yeux exercés, doublés de mémoires qui embrassent un inventaire relativement complet de la production du maître et de ses proches voisins ».

Dans ces termes — l' «inventaire» de la production d'un maître étant, déjà, lui-même, si l'on peut dire, un préalable d'hésitations sans issue — on conçoit que tout ou presque tout appartient à l'autorité de celui qui affirme, au degré de compétence

qu'on lui accorde, sans contrôle assuré. Et rien ne pourra faire qu'une masse énorme d'œuvres souvent admirables ne continuent à errer, vagabondes, en quelque sorte, entre les confins, du reste problématiques, des diverses écoles néerlandaises, ou à rester comme reléguées dans les limbes de l'histoire de l'art, en attendant un improbable baptême !

C'est la recherche que nous poursuivons, non le but, disait Pascal. Et ce mot suffit pour justifier les érudits patients, les soigneux colligeurs de détails minimes dont la multitude, cimentée de multiples et ingénieuses hypothèses, finit par faire poids et par emporter la conviction. La leur, mais pas toujours la nôtre, à moins que son expression ne soit très dubitative ; sinon, on s'endurcit dans son incrédulité, d'autant plus que l'on se remémore les variations inexplicables des critiques les plus réputés. Le célèbre Waagen n'attribua-t-il point, alternativement, à Hubert et à Jean van Eyck les mêmes parties du polyptyque de Gand, en argumentant, tour à tour, des tendances idéalisatrices et réalistes dont elles témoignaient chez leur auteur ? Les ouvrages-types de Bouts n'ont-ils pas été donnés, avant la mise au jour des documents identificateurs et en conséquence de démonstrations solides, à tous les artistes contemporains, à Roger van der Weyden, à Juste de Gand, à Hugues van der Goes, à Memling ?

A quelle conclusion nous résoudrons-nous lorsque, ayant enregistré avec satisfaction, parce que d'accord avec le nôtre, l'avis de M. A. J. Wauters sur la *Sibylle de Tibur* (Francfort-Main, Musée Staedel), tableau devant lequel, écrivait-il, « quand on connaît la *Légende de l'empereur Othon,* il n'est qu'un nom de peintre qui puisse venir à l'esprit, celui de Thierry Bouts », nous serons amenés à confronter ce jugement avec celui émis par M. Hulin qui, étudiant, dans son *Catalogue critique*, la *Vierge avec l'enfant dans un jardin de château*, (Collection Stephenson Clarke), exposée à Bruges (Catalogue Weale, N° 43), du même peintre, attribue ce dernier tableau à « un élève ou imitateur hollandais de Bouts », en ajoutant que « la *Sibylle de Tibur* s'écarte encore davantage de la facture du maître ».

Des divergences si prononcées d'appréciation semblent surprenantes, au premier abord, mais, sans contredit, le processus psychologique de tout arrêt critique rendu sur une œuvre douteuse, que nous a si expertement analysé M. Hulin, devrait porter à s'étonner, plutôt, de ce qu'il puisse y avoir, si rarement que ce soit, accord et assentiment. En vérité, le chemin du critique est ardu, tout en embûches et en chausses-trapes : il doit prendre son parti de l'impuissance où il est de jamais concilier ses vues particulières avec les systèmes de ses confrères,



THIÉRY BOUTS
La récolte de la Manne (volet de la « Cêne »)
Konigl. Pinakothek, Munich

influencés, comme lui-même, peut-être, consciemment ou non, on l'a bien vu lors des polémiques à propos des Primitifs flamands et français, par l'esprit de patriotisme ; mais, d'autre part, il ne saurait faire un pas sans assurer son pied, en même temps que, pour peu qu'il appuie, le sol se dérobe ! La chronologie des œuvres qu'il doit étudier n'existe pas : comment et avec quelle sécurité les apparier et les comparer ? Quelle valeur ont les indices de filiation, tirés de similitudes de facture ou d'interprétation entre les travaux — supposés — de deux maîtres, alors que rien ne certifie que les œuvres attribuées, en conséquence du parallèle, à l'un, ne sont pas sorties de l'atelier du l'autre, des mains de quelque apprenti ou élève ignoré ou, encore, de la boutique de l'un quelconque de ces peintres anonymes dont, « par centaines », le temps a effacé le souvenir, au bénéfice de la gloire survivante de quelques-uns ?

Autre chance d'erreur, on rencontre, certainement, en cette période, dans les Pays-Bas comme en Italie, quantité de peintures, copies textuelles et, parfois, extrêmement habiles, d'ouvrages spécialement en faveur auprès du public pieux. Enfin, quand il s'agira de déceler l'atelier où un artiste a acquis la maîtrise, suffira-t-il — en dehors des dates qui, comme le dit Pascal de la raison, sont « ployables à tous sens » — d'analogies de technique ou de con-

ception pour rattacher, par exemple, Roger van der Weyden à Hubert van Eyck ; Bouts et Memling à Roger van der Weyden ? Est-il à croire que Roger ou Memling aient reçu d'ailleurs l'inclination pathétique ou tendre de leur art et que le premier se serait maniftesté avec un autre caractère s'il avait été le disciple de Jean van Eyck ? Au surplus, chaque artiste de mérite est novateur dans son œuvre et les signes évidents des influences initiales auxquelles celle-ci a été soumise doivent être singulièrement pénibles à discerner, à défaut de pouvoir préciser avec assurance, comme c'est le cas pour Thierry Bouts, les ouvrages qui appartiennent aux débuts de son évolution. A propos de la *Vierge avec l'enfant dans un jardin de château*, de la collection Stephenson Clarke, citée plus haut, nous avons rapporté les hésitations de M. Hulin, qui finit par considérer ce tableau comme dû à quelque « élève ou imitateur hollandais de Bouts ». On ne saisit pas bien pourquoi il ne serait pas du maître lui-même, durant la période inconnue de sa carrière, avant son arrivée à Louvain, longtemps avant la production de ses œuvres-types qui, évidemment, représentant l'apogée de la manière de l'artiste, ne sauraient servir ici de terme de comparaison absolu.

Ces préliminaires, peut-être ennuyeux, diront

au lecteur pourquoi ce petit livre s'abstiendra de tenter de remplir par des hypothèses plus ou moins laborieusement combinées les lacunes que présente le récit de la carrière de Bouts et, aussi, de proposer un nouveau classement de ses ouvrages et de ceux des maîtres adjacents, destiné à bouleverser les notions reçues en même temps qu'à donner grande idée de la science critique de son inventeur. Fort heureusement, d'ailleurs, et par une fortune peu commune, de nombreux documents d'une netteté suffisante, trouvés dans les archives de Louvain, nous fournissent des renseignements abondants sur la résidence de notre peintre dans cette ville et sur les travaux qu'il y accomplit. L'importance de ceux-ci est d'autant plus considérable qu'ils sont de la fin de l'existence de l'artiste et nous mettent, par conséquent, à même de juger parfaitement d'un talent qui nous apparaît à l'heure de son complet développement.

Il n'existe ou, du moins, on n'a trouvé aucune trace du séjour ou de l'activité de Bouts ailleurs, antérieurement à cette période louvaniste : Où donc, dans quelle cité, auprès de quel maître s'est-il-formé?

On a admis sans contestation, sur la foi de Van Mander, principalement, que la patrie de Thierry était Harlem, mais, à la vérité, la preuve de cette assertion est encore à faire. Il est certain qu'il

n'était point originaire de Louvain, car un acte dressé en cette localité, le 12 juillet 1476, après sa mort, constate qu'il était « né hors de la ville ».

Les mentions du nom de notre artiste que nous rencontrons dans les écrits du XVIe siècle ne sont pas de nature à élucider la question. La première est celle qui se trouve dans la *Couronne Margaritique*, tressée avant 1511, par le poète Jean Lemaire de Belges en l'honneur de sa patronne Marguerite d'Autriche, gouvernante générale des Pays-Bas. L'orfèvre qui doit forger cette couronne « allant vers son ouvroir très riche, plusieurs amis le vindrent assieger » et, parmi eux « estoit maistre Roger », « Fouquet, en qui tout loz s'employe », « Hugues de Gand, qui tant eut les tretz netz... et Dieric de Louvain, avec le roi des peintres Johannes... » Les renseignements tirés de la *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, publiée en 1567, à Anvers, par Luigi Guicciardini, sont plutôt propres à nous rendre perplexes, car ce voyageur, dans son énumération des peintres du pays, cite, à côté d'un Louis de Louvain, « *Dirick da Lovano, grandissimo artefice* » et, plus loin, « Dirick d'Harlem ». Inutile de consulter Vasari, à cet égard: les deux Dirick, absents de la première édition des *Vite* (1550), figurent dans la seconde (1568), simple emprunt à Guicciardini, par l'intermédiaire de Lampsonius, de Bruges. La source de Guicciardini



Thiéry Bouts
Elie au désert (Volet de la « Cêne »)
(Königl. Gemälde-Galerie, Berlin,

n'aurait-elle pas été également Lampsonius qui, en 1572, publiait, à Anvers, un recueil de portraits de peintres célèbres, dont la cinquième planche, consacrée à Bouts, porte cette inscription : *Theodoro Harlemio. Pictori*, suivie d'un éloge en vers latins, que M. H. Hymans traduit de la sorte :

Viens ici prendre ta place, ô Thierry !
La patrie n'exaltera point par des éloges immérités
Ta gloire, élevée jusqu'aux nues ;
La nature elle-même, mère de l'univers, s'effraye
Se voyant presque surpassée par tes nobles images.

Pour empreinte de rhétorique qu'elle soit, l'enthousiaste louange de l'érudit flamand donnerait à supposer que la réputation de Bouts était encore très répandue au déclin du XVIe siècle. Aussi éprouve-t-on quelque étonnement d'apercevoir que Van Mander, composant peu d'années après, à Harlem même, où il fut publié en 1604, son *Schilder-Boeck*, n'ait pu réunir, malgré son zèle, sa curiosité et les relations nombreuses qu'il avait, évidemment, en Hollande, en Flandre et en Brabant, que les indications les plus maigres sur un artiste dans la ville natale duquel il résidait.

« La tradition, écrivait-il, assure que la ville de Harlem, en Hollande, a eu de bonne heure des peintres distingués, voire les meilleurs des Pays-Bas, et la chose est pleinement confirmée par l'existence

d'Albert van Ouwater et du petit Gérard de Saint-Jean, auxquels vint se joindre Thierry de Harlem qui fut, également, un peintre fameux, en ces temps reculés. Je n'ai pu savoir qui fut son maître ; il habitait à Harlem la rue de la Croix, dans le voisinage de l'orphelinat, où l'on voit un pignon dans le goût antique, décoré de médaillons en relief. Il paraît avoir également habité Louvain, en Brabant, car j'ai vu de lui à Leyde un triptyque dont le panneau central était une *Tête de Christ* et les volets des *Têtes de saint Pierre et de saint Paul*, avec une inscription latine en lettres d'or dont voici la traduction : *En l'an de grâce quatorze cent soixante-deux, Thierry, qui est né à Harlem, m'a peint à Louvain. Qu'il jouisse du repos éternel.* Ce tableau, qui est chez M. Jean Gerritsz Buytewegh est le seul que je puisse signaler du maître. »

Le triptyque cité par Van Mander ne s'est pas retrouvé, jusqu'à présent ; quant à l'inscription, il faut remarquer qu'elle est postérieure à la mort du peintre, au sujet duquel, sinon, on n'aurait pas formulé le vœu funéraire qui la termine.

Le nom de Dierick paraît avoir été assez usuel à Harlem, à cette époque ; du moins rencontre-t-on plusieurs Dierick de Harlem mentionnés dans des documents du temps : C'est ainsi que Crowe et Cavalcaselle ont cru pouvoir attester la présence

de Bouts à Bruges, en 1462, sur la foi d'un texte des comptes de Bourgogne, conservés aux archives de Lille, publié par M. de Laborde et ainsi conçu : « Je, Thierry de Harlem confesse avoir recu de Pierre Bladelin, conseiller de MS le duc de Bourgogne, unes patenostre, lesquelles patenostre ont par eulx esté trouvé entre les biens déclairiez par feu Jehan Costain, et sont icelles patenostres a moi appartenant despieca. Le IXe jour d'octobre l'an mil CCCC soixante-deux. »

Les savants historiens avaient confondu Jehan Coustain' «varlet de chambre et sommelier du corps» du duc avec Pierre Coustain, «paintre des Princes», organisateur des «entremetz» et parades de la cour bourguignonne, et avaient été entraînés par cette méprise à identifier le rédacteur de ce reçu, qui était, en réalité, « varlet la chambre et huissier d'armes », avec Thierry Bouts, apprenti probable, dès lors, ou élève de Pierre Coustain.

Alphonse Wauters, infatigable fouilleur d'archives, ayant, de son côté, découvert le nom d'un Dieric van Harlem dans divers documents bruxellois, registres de la confrérie de la Sainte Croix, de l'église de S. Jacques sur Caudenberg (1462) et procédure d'une enquête, effectuée en 1467, au sujet de l'administration des finances de la ville, conclut de ces indications que Bouts avait eu de fréquentes

relations avec Bruxelles — assertion vraisemblable — qu'il y était connu sous l'appellation de Dierick de Harlem et, enfin — l'individu de ce nom dont le témoignage avait été recueilli en 1467 ayant déclaré être âgé de 76 ans — qu'il était né en 1391.

On ne perçoit pas bien pourquoi un artiste résidant à Louvain aurait été connu à Bruxelles sous une désignation d'origine qui paraît être restée ignorée ou inusitée dans la ville même qu'il habitait. Dans les comptes communaux de Louvain, il est question, en effet, tantôt de Dierick Stuerboudt (par confusion avec un Hubert Stuerboudt, peintre-décorateur, également au service de la ville), tantôt de Dieric Boudts, de *Meester Dierick de Schilder* ou *de Portreluerdere*, sans jamais aucun rappel de son lieu natal. Mais la date assignée à la naissance du Dierick van Harlem bruxellois rend l'assimilation avec Bouts tout à fait insoutenable. Dans un texte, publié en 1861 et extrait de l'*Historiæ Lovaniensium*, écrite au XVIe siècle par le savant Molanus, on lit: *Theodoricus Bouts uterque. I. Claruit inventor in describendo rure, mortuus anno aetatis 75, domini 1400, die 6 maii.* L'auteur de ces lignes a, évidemment, commis une erreur en les transcrivant : ainsi qu'il est établi, actuellement, Bouts est mort en 1475 et, probablement, le jour indiqué par Molanus, le 6 mai. Simple *lapsus calami*, sans doute, mais qui,



THIÉRY BOUTS

La sentence inique de l'empereur Othon

Musée Royal de Peinture, Bruxelles.

après rectification de 1400 en 1475, nous laisse incertains sur la question de savoir si l'artiste avait atteint ou non, lors de son décès, l'âge de 75 ans. Placer la naissance de Thierry en 1400, c'est admettre que ses travaux principaux, les seuls, d'ailleurs, qui soient sûrement de lui, appartiennent à sa vieillesse et, en outre, qu'il a convolé en secondes noces à 73 ans ! Ces objections sont encore plus fortes, naturellement, contre la date de 1391 et M. A. J. Wauters, qui les a formulées, propose de fixer cette date entre 1410 et 1415.

De la sorte, la durée de l'existence de Bouts serait abrégée, mais sa période la plus active, du moins d'après ce que nous pouvons croire, ne se placerait point à un âge extrême. Cette hypothèse exclut, il est vrai, la possibilité de considérer Thierry comme ayant été, entre 1419 et 1425, l'élève ou l'apprenti de Jean van Eyck, à cette époque «peintre et varlet de chambre» de Jean de Bavière, évêque de Liège, qu'il accompagna en Hollande et, peut-être même, à Harlem, où ce seigneur fit sa première entrée dans le courant de l'année 1420 ; mais, par contre, elle autoriserait à supposer que notre peintre fit son apprentissage chez Roger van der Weyden, installé à Bruxelles avant 1425 et dont l'atelier devint le plus renommé de la contrée après la mort de Jean van Eyck. Cette conjecture est séduisante,

car elle emporterait une explication des indices d'influences rogériennes qui se remarquent en certaines peintures de Bouts, comme aussi des rapprochements qui peuvent être faits de celui-ci à Memling, élève, également, de Roger, s'il faut accorder créance aux affirmations de Guicciardini et de Vasari. Au demeurant, l'incertitude seule ici est certaine, et rien ne prouve que Bouts venu, peut-être, de Hollande, et Memling, venu, peut-être, d'Allemagne, pour apparaître, l'un à Louvain, vers 1450; l'autre, à Bruges, quelques années plus tard, aient fréquenté l'atelier de van der Weyden. Et il se peut fort bien que ce dernier n'ait agi sur ses deux cadets que par l'exemple de ses ouvrages.

Il aurait été, on le comprend, du plus vif intérêt de trouver quelque vestige de l'existence de Bouts dans sa patrie supposée, mais, si des recherches ont été tentées dans ce sens, elles n'ont donné aucun résultat. En 1870, un érudit hollandais, M. Van der Willigen, publiait un livre intitulé *Les artistes de Harlem*, dont les éléments sont empruntés, en majeure partie, aux archives de la ville et de la Gilde de S. Luc — fondée vers 1504 — de Harlem. L'auteur imprime de longs extraits des registres des comptes des trésoriers de la cité, de la cathédrale de S. Bavon, etc. où figurent un grand nombre de paiements remontant jusqu'à 1412, effectués au profit de peintres,

d'enlumineurs de statues, etc. chargés de travaux de décoration à l'hôtel de ville ou à l'église. On rencontre, parmi les énumérations de dépenses de la cathédrale, des *memoranda* du genre de ceux-ci et qui prennent l'apparence de notes de cordialité et de bon souvenir dans la sécheresse de cette comptabilité : « 1456. Simon le sculpteur mourut en cette année. On sonna pour lui la cloche Marie... 1467. Ouvert un tombeau pour la fille d'Ouwater (Albert van Ouwater ?); sonné la cloche Salvator ». Le nom de Bouts ne figure à aucune page de ces recensions.

En résumé, les indices les plus probents de l'extraction hollandaise de l'artiste sont ceux, d'ordre psychologique, que nous avons essayé d'analyser plus haut. Dès lors, il est possible, comme on penche à le penser, actuellement, que Bouts se soit formé dans son milieu originel. L'étude de certains volets du retable de Gand, attribués à Hubert van Eyck, a induit, entre autres, le savant critique hollandais M. J. Six à croire que ce maître « avait travaillé au service de Guillaume IV, comte de Hainaut et de Hollande, à la Haye, comme, plus tard, Jean van Eyck au service de Jean Sans Merci. Il aurait exécuté pour lui, non seulement les quatorze miniatures des *Heures de Turin*, mais aussi les parties les plus anciennes du retable de Gand ». Or, si Hubert a résidé dans les Pays-Bas septentrionaux, on serait

porté à le tenir pour l'initiateur, en ce pays, de la peinture de paysage, où l'on tiendra qu'il s'est montré un innovateur incomparable si l'on accepte la classification de son œuvre, élaborée par MM. Waele, Durrieu et Durand-Gréville. M. Six ajoute que, ces données étant acquises, on « ne trouvera aucune difficulté à rattacher l'école de Harlem, avec Ouwater et Geertgen, à Hubert Van Eyck ». Aucune difficulté! La conclusion est un peu hardie : Van Mander habitant la ville même de Harlem, tout curieux de recherches d'art qu'il fut, n'a pu connaître de Bouts qu'une œuvre, datée de 1462, et les renseignements réunis par lui sur Albert van Ouwater et sur le petit Gérard de Saint-Jean, si pauvres qu'ils soient, sont toute notre richesse au sujet de ces peintres, si l'on fait abstraction, à propos du premier, de l'extrait précité, qui témoignerait, dans le cas où il y s'agirait de lui, qu'il vivait encore en 1467 ; mais cette date, qui est un point dans l'inconnu, une lueur décevante au milieu des ténèbres, ne nous apprend rien. Van Mander nous affirme que van Ouwater fut fort habile paysagiste, mais la scène de la seule œuvre — retrouvée, aujourd'hui, et détenue par le Musée de Berlin — qu'il mentionne : la *Résurrection de Lazare*, est placée dans une église. A certains égards, on découvre dans cet ouvrage des points de contact avec la manière de Bouts ; toutefois,



Thiéry Bouts
L'empereur Othon réparant l'injustice qu'il a commise
Musée Royal de Peinture, Bruxelles.

cela suffit-il pour en inférer que van Ouwater a été l'ancien de celui-ci ? Son contemporain, plutôt, si Gérard de Saint-Jean est sorti de l'atelier de van Ouwater, car les travaux identifiés du premier ont une souplesse, une variété et une aisance dans la conception qui semblent devoir faire situer la vie de leur auteur vers la fin du XV[e] siècle.

Les paysages de Gérard sont pleins d'ampleur et de grâce : peut-on les rattacher à la tradition importée par Hubert van Eyck, et quel aurait été l'émissaire de cette tradition ? Van Ouwater, à l'occasion duquel Van Mander écrit que « les plus vieux peintres sont d'avis que c'est à Harlem que l'on a d'abord adopté la manière correcte de traiter le paysage »? Bouts, que nous avons entendu Molanus qualifier, en quelque sorte, d'«inventeur du paysage»?..

Jadis, on avait penché à reconnaître Thierry dans le «véritable artiste», nommé «Dirc die Maiere» qui, selon la *Chronyke van S. Ursula's kerck binnen de stad Delft* (Ms. au Musée Britannique), avait peint, en 1428, un « beau grand tableau de *S. Christophe* » pour cette église, mais l'œuvre a disparu et l'opinion qui ramène la naissance de Bouts à 1410-15 rend la supposition caduque.

Les mêmes objections n'existent point, pour placer dans la période hollandaise du maître, la *Vierge à l'enfant, dans un jardin de château,* de la

collection Stephenson Clarke. C'est une œuvre charmante, tout embaumée de paix intime et de recueillement doux : On y voit la Vierge, en robe bleue et manteau rouge, avec une physionomie tendre et puérile, assise sur un pan de muraille paré de verdure ; elle cueille une fleur pour l'offrir à son fils qui, déjà, tend les mains pour la saisir. Plus bas, entre des bâtiments à pignons, une tour et des murailles sur lesquelles se prélasse un paon, on découvre un petit jardin, subdivisé en plates-bandes soigneusement cultivées : deux femmes, à l'allure conventuelle, semblent aller à la rencontre d'une troisième (Sainte Agnès, une autre sainte et sainte Dorothée, d'après M. Weale). Au delà de la clôture crénelée se déploie la perspective d'un beau paysage de collines et d'eaux sinueuses. Au firmament, dans la nue, le Père Eternel. Peut-être nous égarons-nous, mais nous ne percevons pas de motif pour attribuer cette peinture à « un imitateur hollandais de Bouts », plutôt qu'à Bouts lui-même, à un moment où son imagination juvénile n'était pas encore asservie à la la ferme et un peu sèche maîtrise de ses travaux de Louvain.

La traduction française de la *Descrittione di tutti i Paesi-Bassi*, de Guicciardini, publiée à Amsterdam, en 1609, par F. Belleforest, est accompagnée de notes dont l'auteur, Pierre Du Mont, inscrit à la

suite du nom de Dirick de Harlem, cité, en même temps que celui de Dirick de Louvain, par l'écrivain italien, ce commentaire: « Le tableau exquis duquel, labouré avec toute patience, estoit jadis au couvent des Réguliers, lequel contenoit l'histoire de la vie de Bavon, jadis patron de Gand et de Harlem, à laquelle estoit aussi adjoinct le beau terroir des environs de la ville de Harlem, et le sit d'icelle contrefaict au vif, ensemble le couvent des Réguliers, avec la maison de Cleef, le Chien de terre, le bois dit vulgairement Aerden-hout et l'arbre cavé, jadis célèbre en ce lieu, pareillement le costé septentrional du grand cemétière de Harlem, se trouve encore aujourd'huy au logis d'un amateur de l'art, maistre T. Blin ». Il est à supposer que cet ouvrage aura subi le sort de tant d'autres perdus, détruits, brûlés...

Quels mobiles portèrent Bouts à s'éloigner de sa patrie, où, à en juger par les relevés de dépenses que nous avons mentionnés, l'activité des artistes devait trouver amplement à se déployer ? L'état du pays, troublé par la guerre, peut-être; peut-être, le désir de se perfectionner par la fréquentation de quelque atelier flamand, exemple qu'imitèrent, par la suite, beaucoup de ses compatriotes que l'on signale, travaillant, dans le dernier quart du XVe siècle, à Tournai et à Bruges, spécialement.

Quoi qu'il en soit, nous le retrouvons à Louvain à une époque que l'on peut fixer, avec une approximative certitude, à 1450. Il est raisonnable, en effet, de croire que, lorsque, quelques années plus tard, il se fit agréer comme époux de Catherine de Porte ou Van der Brugghen, dite Mettengelde, d'une famille de Louvain, appartenant apparemment à la bourgoisie, il devait déjà être en renom dans la ville et pourvu d'une situation pécuniaire honorable. Moins encore que les bourgeois d'aujourd'hui, ceux de ce temps-là étaient disposés à s'allier avec un quidam peu ou mal connu et, surtout, dénué de ressources !

Il paraîtrait, d'après M. A. J. Wauters, que les Mettengelde étaient de la parenté des Edelbeer, donateurs de la *Descente de croix*, exécutée par Roger van der Weyden, pour l'église de S. Pierre, à Louvain, en 1443. On sait, d'autre part, que le grand artiste peignit, vers 1440, pour la confrérie louvaniste du Grand Serment, l'admirable *Descente de croix,* qui, actuellement, se trouve à l'Escurial. Ces diverses circonstances, s'il pouvait être établi que Bouts fut le disciple de Roger, entraîneraient à faire conclure que les travaux de celui-ci furent l'occasion de la venue de celui-là à Louvain et de son introduction dans le milieu où il contracta mariage. Mais cette succession de faits revêt une appa-



THIÉRY BOUTS
Le martyre de Saint Hippolyte (panneau central)
Eglise du Saint Sauveur, Bruges.

rence de logique trop séduisante pour qu'il soit vraisemblable que la réalité y ait répondu !

En 1460, les parents de Catherine de Porte étant décédés, leur patrimoine assez considérable est partagé entre les héritiers : Thierry et sa femme reçoivent pour leur part, notamment une grande maison, sise rue des Frères-Mineurs (à présent rue des Récollets) et une rente de seize muids de blé. Nous ne savons rien davantage de Catherine, sinon, et, sans doute, cela suffit-il, qu'elle donna quatre enfants à son mari : deux fils, Thierry et Albert, et deux filles, Catherine et Gertrude, et qu'elle mourut. La date de sa disparition est imprécise, mais se place, forcément, avant 1473, année au début de laquelle Thierry se remaria avec Elisabeth Van Voshem, veuve de Jean de Thenis ou Van Thienen, boucher, bourgmestre des nations en 1471, et dont le testament, en date du 28 Juin 1472, s'est conservé. Il ne survécut guère à cet acte suprême et sa femme ne se consuma point dans une douleur éternelle, car nous apprenons par des actes que si, le 28 Janvier 1473, elle pouvait encore porter ses voiles de deuil, le 11 Mars suivant, elle ornait de sa présence le foyer de maître Thierry. Elle décéda en 1506, et accordant qu'elle avait de 40 à 50 ans lors de son second mariage, il paraîtra plus plausible que cette

union ait eu lieu avec un homme de 53 à 58 ans qu'avec un vieillard de 73 ans.

Le recensement de ces dates et des actes qui les certifient ne va point sans sécheresse : cependant, il semble, cette sécheresse qui est précise et sûre, on l'accueille avec joie lorsque l'on voyage dans cette région du probable et de l'indéterminé qu'est l'histoire de notre peinture primitive. Le document, c'est une trace de vie, légère et volatile, parfois, mais émouvante comme, sur le sable de ce tombeau égyptien de l'Ancien-Empire, l'empreinte laissée, il y a 5000 ans, par le pied de l'esclave qui en avait fermé la porte. L'homme qui y est nommé se lève d'entre les lignes du vieux parchemin ; sa physionomie indistincte se détache de l'ombre accumulée autour d'elle par les siècles ; il surgit avec ses proches, sa femme, ses enfants, ses amis, tirant, en quelque sorte, avec lui, à sa suite, un coin ressuscité, entrevu dans les mots de procédure et les termes de pratique, de l'énorme vie confuse et abolie du passé.

Ainsi, grâce à la préservation d'antiques paperasses municipales, judiciaires ou notariales, nous voyons Thierry — qu'en un de ces actes, le magistrat qualifie de *ons ingesetene poirter*, « notre peintre attitré », — donner, en mars et en juillet 1473, pour un motif inconnu — maladie ou voyage — une espèce de procuration à son beau-frère, Henri Mettengelde,

pour occuper à sa place en quelque procès ou pour toucher ses revenus ; le 24 janvier 1474, nous assistons à la conclusion d'un contrat, selon la teneur duquel Thierry, *pictor ymaginum,* son fils Thierry, majeur, donc, ou émancipé, et les parents de Catherine Mettengelde cèdent la moitié de la maison qu'ils possèdent, à charge, principalement, d'un cens de 30 sous, perçu, pour les trois cinquièmes, au profit des enfants de l'artiste, celui-ci en restant l'usufruitier. La même année, le 23 Août, nous assistons au jugement rendu en faveur de Bouts contre l'intimé Barthélémy Ruysschen, pêcheur, redevable d'une dette, qu'il déniait, de 40 ridders d'or, envers Elisabeth Van Voshem.

Le bon peintre approche de la fin de sa vie qui s'est écoulée, toute presque, à Louvain, et qui a dû être heureuse, fortunée et honorable : il sent ses forces qui fléchissent et songe que l'heure est venue de mettre ordre à ses affaires, en bon père et en fervent chrétien qu'il est. Ses deux filles, Catherine et Gertrude, sont au couvent de Dommelen, près d'Eindhoven (Brabant septentrional) : le 30 Avril 1475, par un acte consigné dans les registres du greffe de Louvain (1475-76), il stipule une redevance de 16 muids de seigle au bénéfice des deux religieuses qui, en échange, renoncent à tout droit au reste de la succession. Il avait disposé de celle-ci, quelques

jours auparavant: Jean Amelen, « prêtre du diocèse de Cambrai, notaire en vertu de l'autorité de l'Empereur », s'était rendu à son domicile pour minuter ses dernières volontés. Les archives du Royaume détiennent une copie conforme de ce testament, exécutée le 30 juillet 1500 et provenant des anciens fonds de l'église de Saint-Pierre, à Louvain. La découverte de ce précieux document est due à Alphonse Wauters, qui en a donné le texte latin accompagné de la traduction, dans le *Bulletin de l'Académie royale de Belgique* (*1867*). On lira, certainement, avec intérêt cette pièce, qui, dans sa forme protocolaire et sa minutie légale, contient cent détails intimes sur Thierry et nous révèle le souvenir reconnaissant qu'il gardait de sa première femme, près de la tombe de laquelle il demande à avoir sa sépulture, comme la préoccupation où il était de sa seconde femme et de ses enfants, ses légataires :

Au nom du Seigneur, amen ! Qu'il soit patent à tous et connu de tous, par le présent acte public, que l'an de la Nativité du même Seigneur, huitième indiction, le dix-sept du mois d'avril, l'an quatre du pontificat de notre Très Saint Père et seigneur dans le Christ Sixte IV, en présence de moi, notaire public, et des témoins sous-indiqués, pour ce spécialement appelés et requis, a comparu en personne honnête et discret homme Thierry Bouts, habitant de la ville de Louvain, au diocèse de Liège, par la grâce de Dieu sain d'esprit et d'intelligence et en possession de ses sens, quoiqu'il fût accablé d'une grave infirmité, lequel, voulant disposer des biens que



Hugues van der Goes (?)
Portrait des donateurs
(Volet droit du
« Martyre de Saint Hippolyte »)
Eglise du Saint Sauveur, Bruges.



Thiéry Bouts
Un épisode de la vie de Saint Hippolyte
(Volet gauche du
« Martyre de Saint Hippolyte »)
Eglise du Saint Sauveur, Bruges.

Dieu lui a donnés et pourvoir au salut de son âme, sachant que rien n'est plus certain que la mort, ni plus incertain que l'instant de cette mort, a, du et avec le consentement d'Elisabeth van Vossem, sa femme légitime, présente et donnant son consentement exprès, ordonné et réglé son testament ou sa dernière volonté, dans le mode et la forme suivants, lequel mode et laquelle forme il entend avoir la valeur d'un testament, d'un codicille ou de codicilles ou d'autre droit ou coutume, comme la dernière volonté de quelqu'un peut et doit valoir le mieux et le plus efficacement, nonobstant toute omission d'une formalité de droit nécessairement requise.

En premier lieu, ledit Thierry Bouts, testateur, en recommandant humblement son âme à Dieu, à la bienheureuse Vierge Marie et à toute la cour céleste, lègue dix sous à la fabrique de l'église Saint-Lambert de Liège, pour racheter ce qu'il aurait acquis injustement. Il lègue aussi dix sous à Notre Dame honorée dans l'église Saint-Pierre à Louvain. Il choisit le lieu de sa sépulture dans le couvent des Frères-Mineurs de Louvain, près de la tombe de sa première femme. Il veut que le jour de ses funérailles on fasse cuire le pain provenant de deux muids de seigle, et qu'on le distribue aux pauvres. Il sera célébré pour le salut de son âme deux trentaines, l'une par moi, l'autre par frère Jean De Bruyne, de l'ordre des Frères-Mineurs prédits. Le prénommé Thierry, testateur, lègue à Cathérine et Gertrude, ses filles légitimes, nées de sa prédite première femme, qui ont été reçues et ont pris l'habit religieux dans le couvent de Dommele, une redevance annuelle de dix muids de seigle, hypothéquée sur certains biens situés à Leefdael. Il lègue encore à ses dites filles le lit qui se trouve dans la chambre au dessus de la cuisine, avec la garniture en serge, deux paires de draps, deux oreillers et six coussins du genre de ceux appelés *sittecussenen,* avec cette clause que Gertrude recevra d'abord et à partir de ce moment autant que Catherine, sa sœur, a reçu. Moyennant ce qui précède, ces

filles de Thierry seront et resteront contentes et satisfaites. Quant aux autres immeubles qu'il a possédés et acquis en commun avec sa première femme, de quelque nature qu'ils soient ; quant aux biens que l'on appelle à Louvain *vliegende erve* (biens meubles), pour autant qu'il n'en soit pas fait mention plus bas, et enfin quant au gobelet d'argent que le nommé Thierry, testateur, a hérité de ses parents, il les lègue à Albert et Thierry, ses fils légitimes, frères de ses dites filles et nés de la même mère. Il lègue encore à ses mêmes fils toutes les créances qu'il possède à charge de la ville de Louvain, ainsi que tous les objets servant à l'art de peindre et tous les tableaux (*tabulae*) et portraits (*imagines*) restés inachevés et incomplets. Pour ce qui est de ceux achevés et complets, ils appartiendront à sa femme Elisabeth. Le prénommé Thierry, testateur, attribue à la prédite Elisabeth, sa femme légitime, pour les employer à son gré, les céder et les aliéner, si elle le voulait ainsi, tous les autres biens immeubles ou héréditaires dont il n'est pas parlé plus haut et aussi les biens suivants de l'espèce des *vliegende erve*, à savoir les courroies, les ceintures, les joyaux, les bijoux, les tasses, les lanternes (*crucibilia*, sans doute *crucibula*), les cuillers et objets semblables, même s'ils étaient dorés et argentés, et même s'ils avaient appartenu à la première femme de Thierry, nonobstant quoi que ce soit, et sauf que ladite Elisabeth, en échange des legs qui précèdent, sera astreinte à payer les frais de la profession des deux filles du testateur au monastère de Dommele, ainsi que les droits de l'église et les autres dettes, de tout quoi la même Elisabeth sera tenue d'exonérer entièrement les prédits enfants du testateur. Enfin, Thierry, le testateur déjà souvent nommé, lègue en plus à la même Elisabeth, sa femme légitime, tous ses autres biens meubles et ses créances de quelque nature qu'elles soient et sous quelque nom quelles soient désignées, pour en disposer également suivant sa volonté. De tout quoi, en totalilé ou en partie, le nommé Thierry, testateur, m'a

demandé à moi, notaire public soussigné, de dresser un ou plusieurs instruments publics à l'usage de tous ceux ou de chacun de ceux que cela intéresse ou pourrait intéresser, de quelque manière que ce soit.

Fait en la maison d'habitation du même testateur, située à Louvain dans la rue dite des Frères-Mineurs, l'année, l'indiction, le mois, le jour et sous le pontificat mentionnés plus haut, étant présents avec moi les prudents et discrets hommes maître Jean Van den Wynkele, secrétaire des seigneurs conservateurs de l'illustre Université de Louvain et Rombaud Keldermans, laïque dudit diocèse de Liège, témoins appelés et demandés spécialement pour ce qui précède. Et moi, Jean Amelen, prêtre du diocèse de Cambrai, notaire public en vertu de l'autorité impériale, ayant été présent avec les témoins prénommés à ce qui précède, en tout et en partie, afin qu'on l'accomplisse comme il est indiqué plus haut, et l'ayant vu et entendu accomplir, j'ai en conséquence dressé le présent acte de ma propre main, et je l'ai signé de ma marque (*signum*) habituelle et accoutumée, à la demande et à la prière (du testateur), comme déclaration et témoignage de ce qui précède, en totalité et en partie.

Copie collationnée et certifiée par Gérard dit de Thymo, alias Van den Male, prêtre du diocèse de Liège, notaire public en vertu de l'autorité impériale, faite en la maison du consulat (hôtel de ville), l'an de la Nativité de Notre Seigneur 1500, indiction 3e, le dernier jour du mois de juillet, l'an 8e du pontificat de notre Très Saint Père et seigneur, le seigneur Alexandre, par la providence de Dieu sixième pape de ce nom, en présence d'hommes discrets et lettrés Lambert Dufay le jeune et Guillaume Cloestermans, prêtres du prédit diocèce de Liège, demeurant à Louvain.

La vie de Thierry ne se prolongea guère après la rédaction de ce testament: la date précise de sa

mort ne nous est pas parvenue; probablement, comme nous l'avons observé, celle marquée par Molanus — le 6 mai — répond-elle à la réalité. En tous cas, n'existait-il plus le 25 août 1475, date d'un acte où Elisabeth prend la qualité de veuve.

Le 22 juin de l'année suivante, les fils de Bouts, Thierry et Albert, opéraient le partage des biens dont ils avaient été mis en possession et qui comprenaient la maison de pierre avec portes, réservoirs et deux maisonnettes et granges, rue des Frères-Mineurs, provenant de l'avoir de leur mère; un vignoble et un jardin, dans la ville; un autre vignoble, hors des murs et une rente annuelle d'un peter d'or.

L'énumération et l'analyse de ces vieux textes ne laisse pas d'être fastidieuse pour le lecteur, cependant, grâce à eux, nous sommes sortis des steppes illimités de l'hypothèse, des sables mouvants de la conjecture, pour prendre pied sur le terrain solide de la réalité. A l'aide des points de repère que nous apportent ces documents, il est facile à chacun de nous de s'imaginer l'existence considérée de Bouts à Louvain, sa situation officielle et ses travaux, attestés par des pièces dont nous parlerons plus loin — l'ensemble, en un mot, d'une vie d'artiste au XVe siècle qui, bien que sur un moindre théâtre, présente beaucoup d'analogies avec celle de van der Weyden, à Bruxelles, et de Memling, à Bruges...



Thiéry Bouts (?)
Saint Luc peignant le portrait de la Vierge
Coll. de Lord Penrhyn, Londres.

III.

LES ŒUVRES DE LOUVAIN.

Nous avons vu Bouts apparaître à Louvain, s'y marier et, probablement, s'y fixer vers le milieu du XVe siècle, mais une quinzaine d'années s'écoule avant que nous ne découvrions un témoignage certain de son existence dans cette ville et l'on n'y trouve aucune mention écrite de son activité avant 1466.

Quant à ses travaux antérieurs à cette époque, nous n'en possédons aucune notion sûre; toutefois, l'on doit présumer que quelques-uns des ouvrages qui lui sont attribués, en dehors de ceux de Louvain, ont précédé ces derniers. Quoi qu'il en soit, il nous paraît naturel de parler d'abord des œuvres authentiquées, dont, ensuite, nous pourrons nous servir comme de termes de comparaison, sans perdre de vue que ces œuvres-types sont la manifestation d'un talent parvenu à sa complète maturité.

Dans la suite du passage de l'historien Molanus, dont nous avons cité une partie, ce docte personnage écrit : *Theodorici filii opus sunt in ecclesià divi Petri duo altaria venerabilis Sacramenti quae multum ex arte commendantur*. Nous avons expliqué longuement

la confusion ou l'erreur de Molanus qui, envoyant Thierry I *ad patres* au début du XVe siècle, se trouvait, nécessairement, amené à donner à Thierry II, le fils de notre Bouts, les ouvrages exécutés par son père dans le courant du même siècle. On pourrait donc tenir pour constant, même à défaut d'une autre preuve, qui existe, que Thierry fut chargé d'orner de peintures les deux autels du Saint-Sacrement de l'église de Saint-Pierre.

Les documents nous révèlent, au surplus, qu'en 1433, le chapître de cette église céda à la confrérie du Saint-Sacrement les deux oratoires formant la courbe au N. de l'édifice, afin d'y ériger des autels, ainsi que l'espace situé sous une arcade des piliers du chœur, pour y établir un tabernacle. Cette association pieuse fit ériger, dans la première chapelle, un autel en l'honneur de S. Erasme, martyr; dans la seconde, un autel dédié au Saint-Sacrement. Elle s'attacha, avec l'esprit de faste et d'émulation dont étaient animées les corporations et confraternités du temps, à doter ses autels d'une décoration magnifique et, d'abord, à les orner d'images. Les frais étaient couverts, partiellement ou totalement, par les dons volontaires des fidèles et des membres de la confrérie : il est resté mémoire de ces humbles et dévotes offrandes, parmi lesquelles Alphonse Wauters cite celle d'un florin par un anonyme et

celle de huit sous par une bonne femme, « pour le tableau *totter tafele* ».

Bouts s'était acquis réputation, sans doute, à Louvain pendant son déjà long séjour, car c'est à lui que l'on commanda les deux triptyques, l'un petit, l'autre grand, destinés à l'ornementation des autels, le premier, de S. Erasme, le second, du Saint-Sacrement. L'église de Saint Pierre possède encore, aujourd'hui, ces deux œuvres, hormis, pour la dernière, les volets, partagés entre la vieille Pinacothèque de Munich (N°s 110 et 111) et la Galerie royale de Berlin (N°s 533, 539). Les investigations de M. Van Even dans les comptes de la confrérie du Saint-Sacrement lui ont fait découvrir l'indication de paiements effectués à Thierry le 4 juillet et le 6 août 1466, au montant respectif de 13 et de 8 florins du Rhin. En outre, sur la feuille des comptes de 1468, l'artiste consigna une quittance finale, conçue en ces termes : « Je, Thierry Bouts, me déclare satisfait et bien payé de l'œuvre que j'ai exécutée pour la confrérie du Saint-Sacrement » et cet acquit est certifié par l'annotation qui le suit : « Cette cédule est la quiltance écrite de la propre main de maître Thierry, par laquelle il reconnaît et déclare être entièrement payé par les quatre directeurs de la confrérie du Saint-Sacrement, savoir : Jean Audenrogge, Gérard Redemans, Erasme Van

Baussele et Pierre Heykens ». Il semble que le rapprochement de cet écrit et de la note de Molanus doive créer une évidence telle qu'aucun doute ne saurait subsister : on pourrait, cependant, arguer encore que, ni d'un côté, ni de l'autre, le titre des œuvres confiées à Bouts n'est spécifié, mais l'examen comparé du *Martyre de S. Erasme,* de la *Cène* et de la *Justice de l'empereur Othon,* — celle-ci étant irréfutablement authentiquée — doit faire tenir cette objection comme dénuée de pertinence.

Le saint Erasme dont Bouts s'était chargé d'illustrer le martyre était évêque de Formies, près de Gaëte (Italie), au Ve siècle, et, d'après la légende. fut mis à mort, au milieu d'affreux tourments, par les Lombards ariens. On serait tenté de se demander ce qui attira la particulière dévotion de la confrérie vers ce saint peu fréquenté, invoqué en Italie — à cause de la nature de son supplice ? — par les femmes en couches et dont les marins ont appliqué le nom aux étincelles électriques qui surgissent sur la mâture par les temps orageux. Peut-être, possédait-elle, comme Cologne et Mayence, des reliques de ce confesseur de la foi, ou celui-ci était-il en vénération spéciale à quelqu'un de ses membres, l'Erasme signataire de l'attestation reproduite plus haut ou le maître Gérard, directeur des écoles de Louvain († 1469), qui, selon M. Van Even, fonda des messes



THIÉRY BOUTS (?)
Portrait d'un inconnu
Coll. de M. le baron Oppenheim, Cologne.

en l'honneur de saint Erasme, de saint Jérôme et de saint Bernard, les trois saints de la figure desquels le triptyque est orné.

Saint Erasme, à peu près nu, est étendu et attaché sur une planche ; on lui a perforé le ventre et l'extrémité de ses intestins a été fixée à un treuil que deux bourreaux actionnent, un vieux chauve, à l'air féroce, les bras nus, qui tourne vigoureusement, et un jeune, sans beaucoup d'entrain et d'apparence plutôt apitoyée. Un personnage barbu — type que l'on retrouve avec de grandes analogies en diverses peintures du maître, notamment les volets de la *Cène* — un chef richement vêtu de brocart bleu et or et de fourrure, et appuyé sur un bâton de commandement, considère le patient et les tortionnaires avec dignité et simplicité, comme s'il remplissait, impassiblement, une formalité officielle ; ses trois acolytes, parmi lesquels, peut-être, à sa gauche, un prêtre arien, examinent le spectacle ou s'en détournent avec insouciance. Derrière leur groupe, le pays s'étend, verdoyant, sillonné de routes et mamelonné de collines dans lesquelles on s'est plu à reconnaître les *Kessel* et les *Loo bergen*, situées non loin de Louvain. Le paysage se continue sur les volets qui nous montrent, celui de droite, S. Jérôme, dans son éclatant costume cardinalice, le lion symbolique couché à ses pieds ; celui de gauche,

S. Bernard, en robe monastique, la crosse abbatiale à la main. Il faut l'avouer, l'impression que l'on reçoit de la version picturale de cette histoire horrifique est plutôt superficielle : l'artiste s'est attaché à figurer avec vraisemblance le récit fourni par quelque clerc et qui, sans doute, n'était point de nature à susciter en lui une émotion qui, répercutée dans son œuvre, nous eût atteints, à notre tour.

Bouts a été plus heureux et plus éloquent lorsqu'il s'est agi pour lui d'interpréter l'épisode principal de la vie du Christ, celui qui, avec la crucifixion, a été le plus souvent reproduit dans l'iconographie chrétienne : Il était là dans la grande tradition religieuse, plus apte, évidemment, à remuer ses sentiments et à stimuler sa verve que les aventures de tel ou tel saint presque inconnu. Aussi, le grand triptyque de la *Cène,* avec sa représentation centrale de l'institution de l'Eucharistie et ses volets, consacrés au rappel de faits de l'histoire du peuple élu, annonciateurs en réalité ou en figure de la Rédemption, constitue-t-il une des œuvres les plus fortes et les plus expressives de notre peintre.

« Or, pendant qu'ils soupaient, Jésus prit le pain, le bénit, le rompit et le donna à ses disciples — Et dit : « Prenez et mangez : ceci est mon corps » (S. Mathieu, XXVI, 26). Cette parole du Sauveur, il semble qu'elle achève seulement de retentir dans

la salle gothique où l'artiste a réuni, autour de la table de cette pâque suprême, le Christ et les apôtres. Jésus tient d'une main le pain de la communion, il lève l'autre en signe d'exhortation solennelle : il vient de finir de parler et les auditeurs, déjà troublés par la révélation de la trahison dont l'un d'eux se rendra coupable — S. Pierre grisonnant, à la droite du Maître ; S. Jean, avec sa tête juvénile et sa longue chevelure, à gauche ; les autres, sur les côtés — sont comme immobilisés dans l'attitude d'amour mélangé de crainte où ses propos les ont placés. On dirait qu'ils écoutent en eux-mêmes le retentissement du verbe divin ; les uns l'ont accueilli dans une grande effusion de foi et d'espoir ; d'autres, tel celui qui est assis à la gauche de S. Jean, en méditent les significations profondes ; le même et intense saisissement se reflète, en traits divers, sur les visages des assistants. Le seul Judas, le dos tourné au spectateur, la main gauche sur la hanche, paraît jeter un regard incrédule et narquois sur ses compagnons et reste indifférent, sinon hostile, à l'émotion unanime. Immobiles, aussi, les personnages, étrangers au drame, introduits par Bouts dans sa composition : le serviteur, les yeux baissés, rempli de recueillement, qui stationne derrière le Christ et celui, debout auprès d'une crédence, en houppelande bleue bordée de fourrure brune et

bonnet rouge, qui, de même que les deux individus dont les faces se montrent à un guichet, à droite de la cheminée, a la semblance moins d'un dévôt que d'un curieux.

La plupart des critiques se sont accordés à reconnaître le portrait de Thierry dans le personnage en bonnet rouge, auquel M. Hulin assigne l'âge de soixante-quatre ans — la *Cène* ayant été peinte entre 1464 et 1468 — remettant ainsi en question l'époque de la naissance du peintre. Nous ne savons si l'identification avec Bouts du *Portrait d'homme de 1462*, de la *National Gallery* (n° 943), attribué longtemps à Memling, provient du rapprochement de l'homme représenté dans cette œuvre avec le personnage en bonnet rouge de la *Cène* ou si c'est l'inverse, mais, à la vérité, il apparaît à un examen attentif et analytique de leurs physionomies que le seul trait qui leur soit commun est, si l'on peut dire, la forme de la coiffure qu'ils portent sur le tête !

Cet éclatant petit *Portrait de 1462* — dont le modèle parait avoir une cinquantaine d'années — présente, à ce qu'il semble, des similitudes remarquables avec l'effigie de Bouts donnée par Lampsonius dans son recueil de 1572. En tenant compte de ce qu'il peut entrer de fantaisie dans l'interprétation du graveur, on pencherait à croire que c'est le même homme, à quelques années d'intervalle : les



THIÉRY BOUTS
L'Adoration des mages
Königl. Pinakothek, Munich.

principales caractéristiques du visage, la coupe de celui-ci, le dessin du nez et de la bouche sont presque identiques. Et cette physionomie un peu sèche, avec ses yeux saillants, au regard aigu, les lignes accusées des pommettes, du nez effilé et de la bouche mince et vaguement railleuse, évoquent l'idée d'une intelligence lucide. sans envolée, minutieuse et réaliste, assez congruante à la conception que l'étude de ses œuvres peut former en nous du tempérament et de l'esprit de Bouts.

Mais le problème du portrait de ce dernier se complique encore si, avec MM. Weale, Pol de Mont, Hulin, etc ; on donne à ce peintre le *Saint Luc peignant le portrait de la Vierge,* que l'on a vu à l'exposition des Primitifs, à Bruges (Weale, n° 115. Collection Penrhyn, Londres). Dans cet ouvrage, imité des compositions brillantes du même genre sorties du pinceau de van der Weyden (Musées de Munich, de l'Ermitage, etc.), l'auteur aurait conféré ses propres traits à l'évangéliste : Or, celui-ci, qui a une certaine ressemblance avec l'homme en bonnet rouge de la *Cène* n'en a aucune avec le *Portrait de 1462 !* Ce *Saint Luc*, il faut le dire, s'il émane réellement de Bouts, fût-ce même, comme on le veut, à ses débuts à Louvain (vers 1450), ne lui fait guère honneur : le coloris en est mou et sans puissance ;

le dessin, principalement pour le groupe de la Vierge et de l'enfant, franchement mauvais.

Revenons à la *Cène*. M. Hulin voudrait identifier les fils de Bouts, Thierry et Albert, avec les figures de jeunes gens de 18 à 20 ans qui surgissent au guichet du fond, mais cette supposition s'accorde difficilement avec l'âge présumé du cadet des enfants, à l'époque probable de l'achèvement de ce panneau. Il semble pourtant que, sinon tous, au moins quelques-uns des personnages étrangers à l'action que l'on rencontre dans la *Cène* soient des portraits, mais est-il à croire que, travaillant pour une confrérie religieuse à une œuvre qui revêt, à certains égards, le caractère d'un *ex voto* collectif, le peintre aurait eu l'indiscrétion d'accaparer, avec ses deux fils, à peu près toute la place disponible, plutôt que de songer à honorer, par une initiative toute naturelle, la confraternité donatrice même, dans la personne de ses chefs ou de tel membre qui se serait distingué par sa générosité ?

Le Musée royal de Bruxelles possède de cette belle *Cène* une réplique de format réduit, sur bois cintré, provenant de la collection du duc d'Arenberg et qui, plus que probablement, est de la main d'Albert Bouts (Catalogue Wauters, n° 542). La composition de celui-ci est calquée sur celle de son père ; le type général de certains personnages, le Christ,

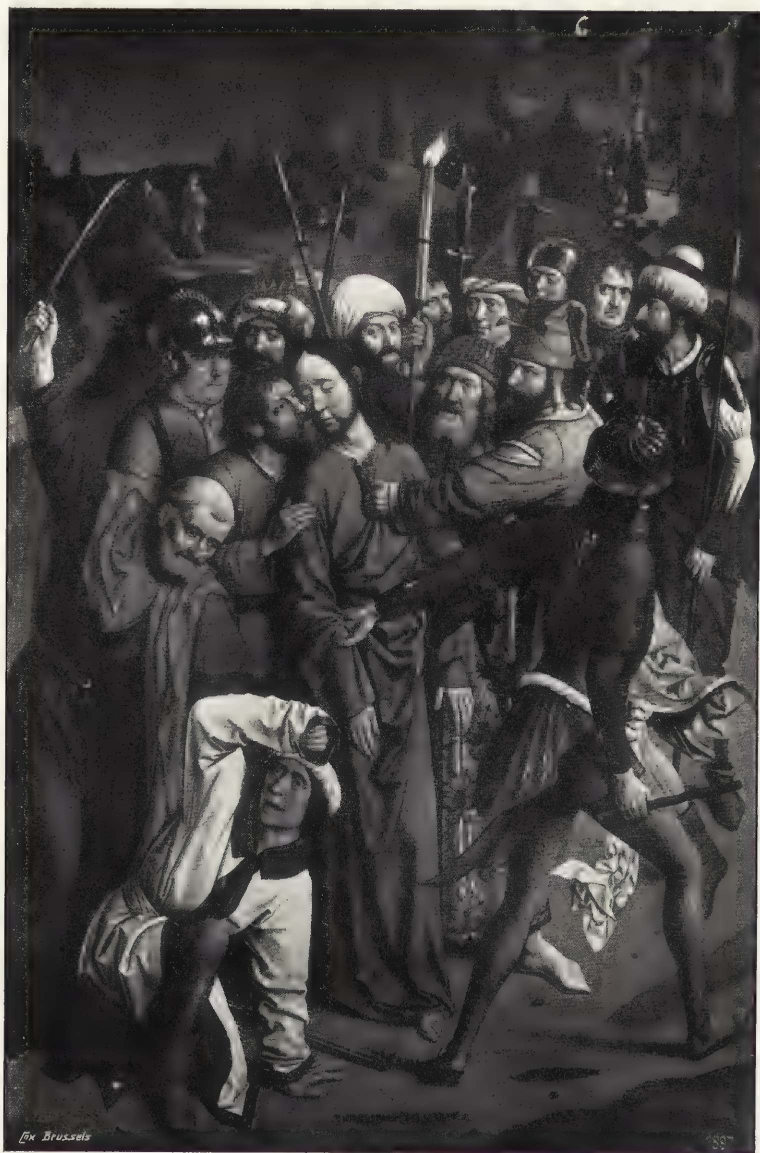
S. Pierre, S. Jean et Judas, par exemple, est à peu près identique (On retrouve, également, des têtes d'apôtres inspirées de Bouts père dans l'*Assomption de la Vierge,* du Musée de Bruxelles — Wauters, n° 534 — attribuée aussi à Albert Bouts). Le peintre a modifié quelques dispositions du décor, orné, notamment, la cheminée d'un médaillon sculpté où est représenté le *Sacrifice d'Isaac,* diversifié les figures des acteurs, introduit trois spectateurs différents de ceux de l'original et, surtout, cherché à accentuer, parfois avec maladresse, le relief pathétique de la scène et le mouvement des draperies.

Les volets de la *Cène* de Louvain se subdivisent en quatre panneaux qui montrent *Melchisédec*, roi de Salem, *bénissant Abraham*, après la défaite de Chodorlahomor, roi des Elamites, et de ses alliés qui, ayant battu, auparavant, les rois de Sodome et de Gomorrhe, dans la vallée de Savé, « où il y avait beaucoup de puits de bitume », avaient emmené Lot, le frère du patriarche, en captivité ; — la *Chute de la Manne* — la *Célébration de la Pâque* juive et *Elie dans le désert.*

On sait avec quelle méthode invariable l'église catholique s'attachait à rendre sensible par l'image, cycles de sculptures, de fresques, de vitraux, etc. le parallélisme de l'Ancien et du Nouveau-Testament ; à rapprocher des événements racontés par celui-ci

la prédiction formelle ou symbolique contenue dans celui-là ; à montrer, en un mot, la Promesse à côté de l'Accomplissement. Le plan du triptyque de Bouts, élaboré, vraisemblablement, par quelque théologien, répond tout à fait à ce dessein..

La partie capitale de l'œuvre, la *Cène*, nous met sous les yeux la péripétie suprême de la carrière terrestre du Sauveur, l'acte mystique le plus fécond pour le salut de l'humanité chrétienne et dont la tragédie du Golgotha ne sera, en quelque sorte, que la consécration effective. Cet événement, comme celui qui en est le héros, la science sacrée nous apprend qu'ils étaient prédits : Depuis les origines, le monde était en attente, en aspiration du Messie ; le peuple juif, avec ses pasteurs, ses rois et ses prophètes, chargés, souvent, de paroles dont le sens leur échappait, en avait entendu cent fois annoncer la venue, au cours des vicissitudes de ses destinées, de ses désastres et de ses triomphes, qui, parfois, n'étaient eux-mêmes que des signes secrets de l'avènement futur du « Roi de Gloire »; Tout ce qui appartenait au temps de l'ancienne loi n'était que l'apparence matérielle des réalités spirituelles apportées par la nouvelle : ainsi de la manne, à propos de laquelle Jésus disait aux apôtres : « En vérité, en vérité, je vous dis : Moïse ne vous a point donné le pain du ciel, mais c'est mon père qui vous a



THIÉRY BOUTS
Le baiser de Judas (Volet d'un triptyque)
Königl. Pinakothek, Munich.

donné le véritable pain du ciel. Car le pain de Dieu est celui qui descend du ciel et qui donne la vie au monde » (S. Jean, VI, 31 32, 33). Ainsi de la Pâque, avec son pain azyme, son agneau pascal, dont le rite défendait de rompre les os, «afin, affirme l'école, qu'il fût une image parfaite de Jésus-Christ, dont les os non plus ne furent pas brisés ».

Les similitudes ici sont évidentes avec le sacrement et avec celui qui l'institua, mais elles ne sont pas moindres dans les autres parties des volets, car c'est du ciel, aussi, qu'il reçut la nourriture, le prophète Elie, lorsque, ayant soulagé Israël de la sécheresse qui désolait le pays, en punition des iniquités et des prévarications d'Achab et de Jézabel, et fait périr les prêtres de Bélial, il s'enfuit dans les montagnes, pour échapper au courroux de cette reine fameuse. Epuisé de fatigue, tandis qu'il s'était endormi, «en un lieu désert, au pied d'un genièvre», un ange du Seigneur lui apporta le pain et l'eau, préfiguration du pain et du vin de l'Eucharistie.

Quant à Melchisédec, le roi mystérieux, prêtre d'un ordre supérieur à celui des Lévites, « il s'appelle, écrit S. Paul (Hébreux, VII, 2, 3), selon l'interprétation de son nom, premièrement roi de justice, puis roi de Salem, c'est à dire roi de paix. Il est sans père et sans mère, sans généalogie, n'a ni commencement, ni fin, étant ainsi l'image du Fils

de Dieu, et demeure prêtre pour toujours. » Comme dans les autres compartiments du triptyque, selon l'usage et, au surplus, avec les anachronismes naïfs du temps, Bouts s'est attaché à traduire soigneusement le texte du récit de la *Genèse* : « Melchisédec, roi de Salem, offrant du pain et du vin, parce qu'il était prêtre du Dieu très haut — Bénit Abraham en disant : « Qu'Abraham soit béni du Dieu très haut, qui a créé le ciel et la terre — Et que le Dieu très haut soit béni, lui qui, par sa protection, vous a mis vos ennemis entre les mains ».

Bouts a interprété ces scènes bibliques avec un art tout à fait remarquable, grave et ferme, qui cherche et qui réussit à faire sentir le caractère imposant des épisodes et des êtres qu'il évoque. Dans leurs dimensions restreintes et malgré les défauts inhérents à la manière de l'artiste — la raideur des attitudes, l'absence de mobilité — ou à toutes les écoles du Nord au XV[e] siècle — la perspective placée trop haut — ces représentations atteignent au grandiose et joignent à l'attrait de leur précision réaliste on ne sait quelle ampleur hiératique. Trois d'entre elles se déploient en de vastes paysages, gracieux ou sévères, accidentés dans la *Manne* et dans *Elie au désert* de montagnes rocheuses un peu fantaisistes ; dans *Melchisédec*, de la vue de la ville de Louvain, agglomérée autour de l'église de Saint-

Pierre, au fond d'un vallon masqué en partie par des collines verdoyantes et arborées. Les types sont, en général, majestueux et expressifs, tels le vénérable Melchisédec et Abraham, grêle et génufléchissant assez gauchement dans son armure guerrière de chevalier, mais d'une physionomie belle et fièrement accentuée, dont on retrouve les traits chez l'Elie endormi et chez le chef de famille de la *Pâque,* qui s'apprête à distribuer l'agneau entre les convives debout, le bâton à la main, à la façon des voyageurs ou des pèlerins.

Il semblerait, en effet, que, pour nombre de ses personnages hébraïques, le vieux peintre se soit inspiré d'un modèle unique, aux yeux doux, au teint olivâtre et à la longue barbe noire. Les femmes sont, d'ordinaire, jolies et délicates, sous des coiffures singulières, en forme de turban. En certaines de ces pages, on rencontre, comme dans la *Cène,* des personnages placés en dehors de l'action — dans la *Pâque*, celui qui est au seuil du logis ; dans *Melchisédec*, ceux qui se trouvent à côté du Juif agenouillé derrière le roi de Salem : deux clercs, vraisemblablement, l'un jeune, l'autre vieux et qui paraît écouter le commentaire de la scène que son confrère, la main levée, lui déduit.

Le parachèvement d'un ouvrage de l'envergure du triptyque de la *Cène*, si original dans la contexture

serrée, si l'on peut dire, de sa conception, dans la vivacité et la noblesse de ses imaginations revêtues de l'éclat chaud d'un coloris savant, dut faire sensation à Louvain. C'était vraiment un chef-d'œuvre qui montrait son auteur en possession de tous les moyens d'un art réfléchi, mûri, riche d'invention et de toutes les ressources d'une technique experte. Il est à présumer que c'est en ces circonstances, au moment où il terminait le travail considérable de la *Cène* — 1468 — que Bouts fut investi de la qualité de « pourtraiteur » — *portretuerdere* — de la ville. Ce titre était, d'ailleurs, purement honorifique et ne comportait aucun traitement régulier : Le titulaire était payé dans la mesure des travaux qu'on réclamait de lui, sauf à bénéficier d'une gratification annuelle *(voedergelt)* en argent ou, parfois, en nature, sous les espèces d'une pièce de drap pour robe de cérémonie. C'était là coutume que la ville offrit ainsi, chaque année, à ses fonctionnaires et à ceux qu'elle employait à son service du drap dont la valeur et la quantité variaient avec l'importance du dignitaire. Le « maître-ouvrier des maçonneries » De Layens, l'architecte du flamboyant hôtel de ville, se voyait octroyer de la sorte une pièce de drap à dix sous l'aune, pour une robe de cérémonie *(tabbard),* et 60 plekken pour sa doublure.

La fin de la carrière de Bouts a été éclaircie,



Thiéry Bouts
Saint Jean l'Evangéliste (Volet d'un triptyque;
Königl. Pinakothek, Munich.

surtout, par la publication des extraits des comptes communaux de Louvain, déposés dans un manuscrit intitulé *Annales et Antiquités de la ville de Louvain,* découvert en 1833, par M. Cammaert et imprimé par M. De Bast, ainsi que grâce à la divulgation de textes signalés par M. Schayes et, nous l'avons déjà dit, MM. Van Even et A. Wauters.

Certains de ces textes concernent Hubert Stuerboudt, dont on a cru, d'abord, que Thierry était l'homonyme et, peut-être, le parent, erreur d'autant plus compréhensible que les contemporains, scribes ou comptables municipaux, semblent avoir quelquefois inscrit le nom de l'un à la place de celui de l'autre. Cet Hubert qui, à partir de 1454, était devenu le peintre de la ville, *der stad schildere*, paraît avoir eu des aptitudes très variées : Entre 1449 et 1451, il fournit les dessins, inspirés de l'*Histoire biblique* ou *scolastique* de Pierre Comestor, des bas-reliefs de la façade de l'hôtel de ville ; ailleurs, nous le voyons chargé d'enluminer d'autres bas-reliefs, une statue de la Vierge ou un mannequin nommé Maître Jean, qui sonnait les heures à l'église de Saint-Pierre ; on lui confie aussi le soin de dorer les girouettes des tourelles et les pompons des lucarnes de l'hôtel de ville. Les Ommegangs et les processions étaient, également, de sa compétence : c'est lui qui en ordonnait la décoration, de même que la mise en

scène des Mystères que les Chambres de rhétorique représentaient sur la grand'place : nous lisons, par exemple, dans les comptes de 1464-65 qu'il lui incomba d'habiller « les neuf chœurs des anges » et de restaurer et de peindre la robe d' « Arcules ».

Bouts, ou, selon la teneur fautive du document, Dierick Stuerboudt, apparaît pour la première fois dans le comptes de 1468-69. Au folio 42 se rencontre le relevé des gratifications annuelles dévolues, à la Toussaint de 1468, aux secrétaires de la ville, aux peintres *(poirters)* et maîtres-ouvriers : « Dierick Stuerboudt, scildere » reçoit une part égale à celle des secrétaires, à savoir 90 plekken.

Dans un autre livre de comptes (1467-89), le Livre des nouveaux travaux *(Boeck van nieuwe wercken)*, on apprend qu'un nommé Reyneren a été chargé d'acquérir à Anvers, au *Baemeste merct,* les planchettes de chêne (*knorhoute)* « pour faire les deux panneaux dont la ville a obtenu la promesse d'Hubert Stuerbout, peintre », panneaux dont le plus grand mesurera 26 pieds de largeur et 12 de hauteur, « et pendra en haut, dans la salle » et l'autre, six pieds carrés. Reyneren a utilisé trois jours, « pour acheter le bois et le mettre dans le bateau » : On lui alloue, de ce chef, 54 plekken et, en outre, 22 plekken 1/2, pour la peine qu'il a eue de faire conduire ce chargement par eau d'Anvers

à Louvain. Les bateliers « Janne Stryve et De Prince » touchent, de leur côté, leur salaire, le 1 juillet 1468. Il est constaté, enfin, dans le même registre, que le 13 octobre suivant, Janne de Jonge s'est occupé, chez Reyneren, à mettre à un tableau *(taverneel)* « que Maître Dierickx va employer pour faire une peinture », quatre doubles charnières et une serrure.

Les comptes de la ville mentionnent encore, en 1468-69 (fol. 93), que Reyneren Cocx a travaillé 94 jours 6/4 pour fabriquer, notamment, « quelques panneaux de bois menuisé *(scryn houte)* que maître Dierick a convenu de peindre » ; en 1470 (fol. 39), l'allocation de 9 plekken à Jacoppe Zelle qui, aidé de deux apprentis, a transporté de la « salle » à l'atelier de Bouts « les tableaux que maître Dierick, le peintre de la ville, va faire » ; — en 1471 (fol. 79), le versement de 6 gulden de 54 plekken (?) à « maître Jean Van Haecht, docteur en théologie, Augustin », en récompense des « service et travail » auxquels il a été astreint « pour trouver la matière et personnages des tableaux que la ville a fait faire à Dierick Stuerboudt, le peintre, et pour divers autres services... »

En résumé, il résulte de ces textes que la ville avait commandé à Bouts deux peintures, l'une de 26 pieds de largeur sur 12 de hauteur ; la seconde, de six pieds carrés. Le bois amené d'Anvers était à

Louvain avant le 1 juillet 1468 ; Reyneren Cocx reçoit, alors, mission d'ouvrer les panneaux et, le 13 octobre de cette même année, on confectionne chez lui un tableau à volets ; plus tard, en 1470, les panneaux, livrés, sans doute, à l'hôtel de ville, sont portés chez l'artiste, afin que celui-ci les décore des histoires choisies par maître Van Haecht. Ces détails trouvent, en partie, leur confirmation à la fois dans les comptes de la ville pour 1479-80 et dans les *Annales et Antiquités de Louvain*.

Les premiers (fol. 159), pour la justification d'un paiement fait entre les mains des héritiers de Thierry, récapitulent les circonstances qui ont rendu la ville débitrice du peintre : « Item, maître Dierick Baudts, peintre, était convenu avec la ville de peindre 4 pièces *(stucken)* d'un grand panneau qui servirait à être mis dans une salle ou chambre de peintures et de portraits *(een sael oft camere van porteratueren ende scilderien)*, et encore d'un petit tableau avec ses volets du *Jugement dernier*, où le *Jugement* est à l'intérieur et qui pend dans la chambre du conseil. Pour cela, en cas d'achèvement, le susdit maître Dierick aurait reçu de la ville la somme de 500 couronnes ; mais les choses ne s'étant pas succédées de la sorte, car il est mort entretemps, de manière qu'il n'a pu achever les mêmes (tableaux). Du premier grand tableau, un morceau seulement était achevé ; le



THIÉRY BOUTS
La Vierge avec l'enfant
Städelsches Kunst-Inst., Francfort.

second était presque achevé et ce petit morceau du *Jugement* (qui pend dans la chambre du conseil) était achevé. Pour cela, il a été payé à ses enfants, à l'estimation et évaluation d'un des plus notables peintres qui fût à trouver dans le pays environnant, et qui est né à Gand et, maintenant, habite le Rouge-Cloître, dans la forêt de Soignes, la somme de guldens ci-après : iij^c vj gul. xxxvj pl. »

Le peintre renommé dont il est parlé dans cette rubrique est Hughes van der Goes. Pour honorer l'artiste et lui témoigner sa reconnaissance, le magistrat lui envoya un pot de vin de Rhin, à l'auberge de l'Ange, où il était descendu. L'usage de libéralités de ce genre était dans les coutumes du temps : Gilles Pauwels, l'architecte de Philippe le Bon, qui était venu à Louvain examiner les plans de l'hôtel de ville, dressés par De Layens, reçut ainsi, à l'estaminet Bloemendale, sur la grand'place, deux pintes de vin de Beaune et deux pintes de vin de Rhin, offertes par la municipalité. Cette espèce de cadeaux était même usitée à l'égard des grands de la terre et des monarques, car le Dauphin Louis, le futur Louis XI, lors d'un pèlerinage à l'église de Saint-Pierre, qu'il accomplit en 1460, se vit présenter de la part de la ville un don de 16 mesures de vin de Rhin. Les autorités louvanistes eurent également l'occasion, d'ailleurs, de manifester leur satisfaction

à Bouts et, si l'on peut dire, à son librettiste Van Haecht, par l'octroi de pots de vin : « Item, est-il écrit au folio 160 des comptes de 1479-80, au temps où maître Dierick susdit faisait cet ouvrage, la ville (le magistrat) alla le visiter dans sa maison et il lui fut donné en vin, sur l'ordre du Bourgmestre et de messieurs du Conseil, 90 plekken. Et, aussi, à maître Jean Van Haecht, docteur en théologie, qui fournit à la ville la matière empruntée à d'anciennes gestes (histoires) des tableaux qui devaient être peints, il lui fut donné en vin, à sa maison, 99 plekken... ».

Les *Annales et Antiquités de Louvain* contiennent, d'autre part, les notices suivantes : « En l'an 1468, furent exécutées deux peintures par maître Dierick Stuerbout, qui se trouvent dans la chambre du Conseil, l'une où l'empereur fait faire justice d'un comte de sa cour, accusé par l'impératrice d'avoir voulu attenter à son honneur ; l'autre, où l'empereur fait faire justice par le feu de son impératrice, parce que l'accusation fut trouvée fausse ; ces deux peintures furent estimées à 230 couronnes de 72 philippes la pièce...» « Le 20 Mai de la même année, la ville de Louvain fit un pacte avec ledit maître Dierick Stuerbout pour une peinture de 26 pieds de largeur sur 12 de hauteur et pour un autre tableau, figurant le *Jugement de Notre Seigneur*, de 6 pieds de haut et 4 de large, pour le prix de 500 couronnes, lequel

Jugement est suspendu dans la chambre des Echevins, à l'hôtel de ville de Louvain. »

On remarquera que le sujet des deux peintures exécutées pour l'hôtel de ville par Bouts, la *Justice de l'Empereur Othon,* n'est spécifié que par un seul de ces textes, qui, précisément, en ajoutant que l'ouvrage fut estimé 230 couronnes, ne coïncide pas exactement avec les autres. Ceux-ci, que nous avons résumés plus haut, présentent une très suffisante concordance entre eux, sauf à faire abstraction de méprises, dues, il est à présumer, à quelque employé négligent, comme la substitution du nom de Hubert Stuerboudt à celui de Bouts *(Livre des nouveaux travaux)*, ou à des modifications dans les mesures du petit tableau, de la commande à l'exécution, qui s'expliquent naturellement. L'espèce de précis fourni par les comptes de 1479-80 coordonne les indications éparses sous diverses rubriques antérieures. Nous y retrouvons le petit tableau du *Jugement dernier* et le « grand panneau en quatre pièces», destiné à la chambre de peintures, dont les dimensions ne sont pas déterminées, mais que tout nous permet de confondre avec la grande peinture de 26 pieds de longueur sur 12 de hauteur que semblent viser les comptes précédents et les *Annales.* De sorte que, bien que les deux panneaux de la *Justice d'Othon* n'aient pas une superficie égale à celle

indiquée à propos de l'achat de bois et dans la commande de 1468, nous pouvons conclure que cette acquisition et ce « pacte » concernaient bien l'œuvre en question. Alphonse Wauters avait développé, sur ce point, l'ingénieuse opinion que les deux panneaux du Musée de Bruxelles mesurant 11 1/2 pieds et une fraction de hauteur (3 m. 23) et 6 1/2 (1 m. 82) de largeur — soit, pour quatre panneaux, 26 pieds de largeur — ne doivent constituer que la moitié du travail, à la perfection duquel la maladie et la mort de l'artiste auraient mis obstacle : nous nous souvenons, de fait, que les comptes de 1479-80 parlent d'un « morceau achevé » et d'un « second presque achevé ». De leur coté, les *Annales* auraient erronément doublé l'importance de la commande faite à l'artiste, et la somme de 230 couronnes mentionnée par elles serait le montant de la valeur de la *Justice*, selon l'estimation de van der Goes, et le surplus de 76 couronnes, complément des 306 couronnes liquidées entre les mains des héritiers Bouts, représenterait le prix du *Jugement dernier*.

En somme, l'obscurité peut naître, cette fois, moins de la pénurie que de l'abondance des documents : certainement, pour la tranquillité d'esprit de l'historien, vaudrait-il mieux n'en avoir qu'un seul, qui, fût-il inexact, ferait foi, que plusieurs contradictoires ! Quand même, tels quels, ils prêtent à une



THIÉRY BOUTS
La Vierge avec l'enfant
National Gallery, Londres.

concordance satisfaisante, si l'on évite de les soumettre à une confrontation minutieuse, propre, plutôt, à engendrer l'incertitude que la sécurité : mais ceux — Dieu les absolve ! — qui les rédigèrent ne songèrent point, sans aucun doute, que leurs écritures pussent jamais devenir précieuses et vénérables et, pas davantage, ne se préoccupèrent de donner à leurs renseignements et à la langue qu'ils employaient la précision scientifique si chère à notre temps !

Si l'on tient absolement, d'ailleurs, à se réserver la retraite du doute, il y a matière. L'inadvertance qui a fait indiquer le nom d'Hubert Stuerboudt au lieu de celui de Dierick, dans l'une de ces paperasses, pourrait fournir ample prétexte à controverse et légitimer l'opinion qu'il s'agissait de quelque vaste décoration à effectuer par le premier de ces peintres. Quoi qu'il en soit, au surplus, le résidu assuré de cette discussion, si l'on peut s'exprimer ainsi, est que Thierry est l'auteur de la *Justice d'Othon* et d'un *Jugement dernier*, petit triptyque, terminé en 1472, année durant laquelle le magistrat fit faire pour le protéger, une armoire couverte de toile, fermant à clef, et dont les portes furent décorées par le susdit Hubert Stuerboudt et ornées de ferrures par Josse Metsys. On a perdu la trace de ce *Jugement dernier ;* on sait seulement qu'il reçut une nouvelle serrure

en 1481 et fut restauré par Willems, peintre de la ville, en 1543. Certains critiques avaient voulu l'identifier avec le *Jugement dernier,* de la Marien-Kirche de Dantzig, attribué à Memling, et dans lequel Waagen décelait, tout au moins, l'influence de Bouts. Mais, l'assimilation est impossible, car c'est en 1473 que le retable de Dantzig, destiné à être envoyé en Italie, fut capturé par un corsaire de ce port sur la galère hollandaise *S. Thomas,* qui allait de l'Ecluse en Angleterre et appartenait au célèbre agent des Médicis, à Bruges, Thomas Portinari.

L'hôtel de ville de Louvain, dont le gros œuvre avait été terminé en 1460, recevait les années suivantes sa décoration intérieure. Il était naturel que l'on projetât de placer dans la chambre du conseil des peintures telles que le *Jugement dernier* et la *Justice d'Othon,* susceptibles d'incliner les juges à l'équité et à la circonspection en leur rappelant un exemple, fabuleux mais éminemment moral, d'injustice et en leur remémorant que le jour viendrait où, à leur tour, ils auraient à rendre compte de leurs verdicts, pour être précipités dans la « géhenne du feu » ou dirigés, avec les élus, vers les délices du Paradis. La salle où devaient figurer ces tableaux est bien dénommée quelque part « chambre de peintures », mais il ne pouvait s'agir, comme on l'a suggéré, d'un musée. En général, à cette époque, l'œuvre d'art

était un objet d'usage plutôt que de collection : elle avait un but de faste, d'ornementation, mais aussi d'enseignement. Nos ancêtres étaient grands amateurs d'histoires pieuses, profanes, héroïques, pleines d'aventures de sainteté, d'amour ou de chevalerie, où la *moralité* est rarement oubliée ; elles ne restaient pas dans les livres et leurs enluminures ; on les retrouve sous toutes les formes, dans les tapisseries, dans les peintures, dans les sculptures, figurées pour l'édification, le plaisir ou l'avertissement des bonnes gens et des autres.

Ce temps-là, au contraire du nôtre, ne faisait pas grand fond, apparemment, sur l'impartialité des magistrats, à en juger par les peintures comminatoires qu'on leur plaçait sous les yeux. Car, à l'époque où Bouts peignait la mémorable histoire d'Othon, « la chambre dorée » — selon Dürer — de l'hôtel de ville de Bruxelles était ornée, déjà, de celle, peinte par Roger van der Weyden, d'Herkenbald de Burban, le Brutus flamand, inflexible jusqu'au meurtre de son fils, qu'un miracle approuve. Emouvante histoire de justice qui a dû être fort goûtée, car, si l'œuvre de Roger a disparu, elle a inspiré, probablement, l'auteur d'une des tapisseries bruxelloises, dites du « trésor de Bourgogne », conservées au musée historique de Berne, de même, peut-être, que Philippe Van Orley, qui, en 1513, des-

sina des tentures illustrant le même sujet pour la confrérie du Saint-Sacrement de Louvain. A la fin du siècle, Bruges, imitant Bruxelles et Louvain, réservait à ses magistrats la leçon sévère et persuasive des belles peintures où Gérard David a représenté le destin fatal et mérité du prévaricateur Sisannès, écorché vif sur l'ordre de Cambyse, roi de Perse.

Ces notables histoires, venues on ne sait d'où, d'Orient ou de la lune, au travers de mille transformations et enjolivements, faisaient la gloire et l'agrément de ces romans, de ces Sommes historiques ou théologiques, de ces « Miroirs » de la science divine et humaine, dans lesquels se complaisait le moyen-âge, réservoirs où celui-ci puisait sans se lasser, pour les faire traduire dans une forme plastique, des récits édifiants ou étranges. C'est à l'une de ces sources, à l'une de ces compilations « d'anciennes gestes » — *van ouden zeesten* — que maître Jean Van Haecht aura subtilement emprunté la « matière et personnages » que le bon Thierry devait historier. L'horrifique mésaventure de l'empereur Othon et de sa perfide épouse avait, sans doute, été recopiée maintes fois depuis le moment où — au XII[e] siècle — elle avait été insérée par Godefroid, évêque de Viterbe, son inventeur ou son enregistreur originel, dans la chronique entreprise par lui et qui devait relater l'histoire du monde



THIÉRY BOUTS
La Vierge avec l'enfant
Musée Royal d'Anvers.

depuis sa création. C'était un grand labeur et l'on conçoit que le brave prélat ait pu se tromper, soit d'empereur, soit d'Othon, car celui qu'il désigne, troisième du nom, est mort à 22 ans, célibataire, ce qui supprime à la fois sa femme et la vraisemblance de ce beau conte. Mais la morale reste, et c'est l'essentiel ! Jadis, on pouvait lire sur les cadres des panneaux de Bouts, en lettres gothiques dorées, une version de la légende, mise en vers flamands, en 1578, à la demande du magistrat, par Henry De Muyser, « facteur » de la chambre de rhétorique la Rose, mais elle a disparu et on en ignorerait l'existence si la texte n'en avait été découvert par M. Van Even, dans un manuscrit intitulé *Antiquitates Lovanienses*. Voici une version française de cette légende :

Ce troisième Othon avait épousé en légitime mariage la fille du roi d'Aragon, qui s'éprit d'un amour illicite pour un comte de la cour impériale ; mais, celui-ci était chaste et pieux, il refusa de la suivre, d'être félon à son seigneur, de trahir son serment conjugal. L'impératrice le prit donc en haine, l'accusa et dit au prince que le comte avait voulu la forcer, lui dérober son honneur. Le monarque la crut sur le champ et, dans sa colère, fit aussitôt trancher la tête au comte. Lorsqu'on allait l'exécuter, celui-ci dit à son épouse : « Je ne suis point coupable et te prie de montrer mon innocence après ma mort ; ce que le tribunal exigera, fais-le sans balancer ; confie-toi à Dieu, qui est un juge équitable ». Sa femme le lui promit et lui tint parole. Quelque temps après, un jour que

l'empereur siégeait au tribunal avec d'autres princes et seigneurs, cette veuve se présenta devant sa cour et dit :

— Sire, qu'a mérité celui qui a tué injustement mon époux ?

— Il a mérité la mort, répliqua l'empereur.

— Sire, reprit alors la femme, c'est vous ! Le comte, mon mari, a été décapité injustement par votre ordre, comme je le montrerai en subissant l'épreuve que l'on voudra.

— Le comte, répondit l'empereur, a été exécuté avec raison, il le méritait.

— J'invoque la loi, s'écria la femme, et je demande qu'on me dise comment je dois prouver son innocence.

— La loi ordonne, continua le prince, que tu portes un fer brûlant.

C'était alors l'usage. La dame pria Dieu, implora sa justice devant tout le peuple et porta saine et sauve le fer rouge. Le monarque s'effraya, ainsi que tout le tribunal. Il dit à la veuve :

— Dieu te donne raison, je me livre à ta merci.

La dame répliqua :

— Si tu veux vivre et mourir comme un véritable empereur, si tu veux rendre et subir la justice, tu dois périr à ton tour !

Et elle demanda au tribunal de lui faire couper la tête. Les seigneurs s'interposèrent et accordèrent au prince un délai de dix jours, pour que la dame tint conseil avec ses amis. Au bout de dix jours, ils reparurent dans le lieu de la justice : la veuve ne changea rien à ses premières paroles. Le conseil ordonna un nouveau délai de huit jours après lesquels la femme demeura impitoyable et continua à vouloir la tête de l'empereur. Les princes ordonnèrent un troisième délai de sept jours. Alors la dame dit :

— Puisque vous voulez que l'empereur reste vivant, faites mourir la débauchée : il peut aussi se racheter.

Dans l'intervalle, le monarque s'était assuré que le comte avait été injustement puni et que la princesse avait commis des impudicités avec d'autres. Alors, le tribunal prononça un arrêt contre l'impératrice, qui fut brûlée et réduite en cendres. Voilà ce que rapporte Godefroid dans son Panthéon. Prenez exemple de ceci : un seigneur ne doit pas juger trop promptement dans sa colère, mais chercher avec patience la vérité.

Bouts a habilement mis en scène les incidents principaux de cette narration. Le premier acte, si l'on peut dire, se passe à la porte d'une ville fortifiée, derrière les murailles flanquées de tours de laquelle on aperçoit un grand château sur une éminence et, plus bas, des maisons et une église. Il est possible que la ville soit Louvain et l'église, Saint-Pierre. L'empereur, couronné, le sceptre à la main, siège, ayant à ses côtés l'inconstante « fille du roi d'Aragon ». Il semble qu'il y ait une ombre de perplexité sur le visage et dans les yeux d'Othon, car quelque inquiétude se manifeste sur le visage peu sympathique de sa compagne, tandis qu'elle lui parle en faisant un geste de la main, sans doute pour tranquilliser sa conscience par l'affirmation réitérée de la culpabilité du trop vertueux comte. Cependant, on conduit ce dernier, en chemise, pieds nus, les mains liées, au supplice. Divers personnages, dont un franciscain, précèdent ou suivent le patient qui, tout en s'avançant, adresse à sa femme ses recommandations dernières. Au premier plan,

la décapitation est accomplie, le corps décollé gît sur le sol ; le bourreau, dans son costume gris et noir et qui a toute l'apparence d'un vieux routier endurci, dépose la tête du condamné sur le linge que présente des deux mains la veuve agenouillée. L'infortunée est la seule figure de cette partie de l'œuvre dont le visage exprime la douleur. Toutes les autres, seigneurs en habits de brocart, spectateurs ou gens de justice, et même le comte en marche vers le lieu de l'exécution, sont merveilleusement placides et inertes. La plupart sont là plutôt comme les figurants distraits de leur rôle ou mal stylés d'un drame ! Ce sont, en tout cas, des physionomies admirablement individualisées, peut-être des portraits : et n'était que ce jeu de conjectures est tout à fait vain, nous nous laisserions entraîner à supposer que, dans le groupe placé sous le couple impérial, on pourrait reconnaître les plus notables des magistrats de la ville et, derrière eux, avec son crâne dénudé, maître Jean Van Haecht, l'inspirateur de l'ouvrage !...

Le second panneau nous introduit à l'audience de l'empereur. Le souverain est assis sur un trône protégé par un dais, la couronne sur le chef, vêtu d'une longue robe rouge damassée, bordée de martre, un chien couché à ses pieds. Il écoute d'un air contrit, avec un compréhensible malaise, la veuve qui,



THIÉRY BOUTS
Le Christ chez Simon le lépreux.
Coll. de M. Ad. Thiem, San-Remo.

prosternée devant lui, tenant, d'une main, la tête exsangue de son mari, de l'autre, la barre de fer incandescente, lui expose, avec une résolution inflexible, ses griefs et prétentions. Les assistants — courtisans en élégants costumes d'étoffe précieuse, garnis de pelleteries, ou dignitaires en robe et bonnet rouge — ne sont pas impassibles, comme dans le premier panneau : ils donnent des signes d'étonnement, soit à la vue du miracle qui démontre l'innocence du défunt comte, soit à l'énoncé de l'outrecuidante exigence de sa femme. Par la porte ouverte, on aperçoit sur une colline, derrière laquelle émergent la tour et la nef d'une église et d'autres édifices, le bûcher qui consume la méchante impératrice, juste châtiment que contemplent des gens attroupés et, notamment, un gros moine blanc.

Cette œuvre imposante, qui faillit rester en Hollande, où elle avait été emportée, en 1830, par le prince d'Orange, auquel la ville de Louvain l'avait cédée en 1827, a pu, heureusement, rentrer depuis dans nos collections nationales (Musée de Bruxelles. Wauters, N°s 65, 66). Elle est, certes, moins attrayante que la *Cène,* où le tempérament flegmatique de l'artiste s'est laissé pénétrer par l'émotion ; la grandeur du format et son développement en hauteur exagèrent encore la stature allongée et mince des personnages, coutumière chez Bouts,

mais l'éclat de la facture et du coloris, la probité de l'art réaliste du vieux maître, la vérité observée des figures rachètent amplement les défauts de ces pages. On conçoit malaisément que MM. Crowe et Cavalcaselle aient pu découvrir en celles-ci des efforts pour « imiter la grâce de Memling », ce qúi donne occasion à ces critiques de parler avec une singulière défaveur du *Jugement de l'empereur Othon.* M. Lafenestre s'élève avec infiniment de raison contre cette opinion, vante, au contraire, « l'accent si ferme, l'expression si nette, la coloration si chaude » de cette œuvre et fait observer, au surplus, que, Thierry étant l'ainé de Memling, « si l'un des deux a imité l'autre, c'est Memling ».

Les textes que nous avons analysés témoignent que Bouts n'avait pu terminer l'un de ces panneaux, mais il faut supposer que les parties incomplètes étaient déjà assez poussées, car il n'y apparaît aucune disparité de style, susceptible de déceler nettement l'intervention d'une autre main.

Il faut, selon le sentiment le plus accrédité, situer à la fin de la carrière de Bouts, le triptyque conservé à l'église du Saint-Sauveur, à Bruges : le *Martyre de saint Hippolyte,* qui, d'après M. Weale, appartenait à la corporation des porteurs de chaux. Cette œuvre, dont, pour une raison ou pour une autre — la meilleure serait son décès au cours du

travail — l'auteur n'aurait pu achever que la partie centrale et le volet de gauche, aurait été confiée à Hughes van der Goes, à qui seraient dus, par conséquent, les portraits des donateurs — Hippolyte de Berthoz et Elisabeth du Keverwyck, sa femme — que l'on voit, agenouillés, sur le volet de droite. Cette hypothèse de M. von Tschudi, que l'examen du tableau — auquel des retouches semblent avoir été infligées — paraît confirmer, se fonde, principalement, sur le contraste qui existe entre le reste de l'ouvrage et le volet droit, celui-ci présentant, d'ailleurs, des analogies de coloris avec le triptyque des Portinari, exécuté à cette époque, pour l'hospice de S. Maria Nuova, à Florence, par van der Goes. M. Weale exprime, de plus, l'avis que, « probablement, Bouts ne savait pas peindre le portrait », avis qui ne manquera pas de paraître extraordinaire : les physionomies prises toutes vives de la réalité abondent, en effet, dans l'œuvre religieuse du maître et constituent à elles seules une réfutation catégorique de l'assertion de M. Weale. Mais, en fait, le savant critique a annulé, lui-même, plus tard, ses propres dires, en acceptant, d'accord avec M. Hulin, l'attribution à notre peintre du magnifique portrait d'homme, les mains jointes (un donateur ?), en robe brune et bonnet rouge lie de vin, sur fond uni, qui a passé à l'exposition des Pri-

mitifs, à Bruges (Weale, nº 38. Coll. A. Oppenheim, Cologne).

L'histoire de saint Hippolyte se trouve consignée dans la *Légende dorée,* de Jacques de Voragine : C'était un officier romain qui fut converti par saint Laurent, martyr, dont il ensevelit le corps. L'empereur Decius, rapporte la légende, le fit arrêter et soumettre à différents supplices, dans le but de l'obliger à abjurer sa foi, vainement. « Et comme il bravait ainsi les tourments, l'empereur lui fit rendre son costume militaire, l'engageant à rentrer dans ses bonnes grâces et dans son grade. Hippolyte répliqua qu'il était soldat de Jésus-Christ et l'empereur, furieux, le livra au gouverneur Valérien, pour le faire périr dans les plus cruels tourments... Valérien fit conduire le martyr avec sa suite hors de la porte de Tibur. Hippolyte les consolait et leur disait : « Ne craignez rien, mes frères ; nous avons, vous et moi, le même Dieu ». Et Valérien ordonna qu'on leur coupât à tous la tête en présence d'Hippolyte. Il ordonna ensuite qu'on attachât le martyr par les pieds derrière deux chevaux indomptés et qu'on le fit traîner à travers les ronces et les pierres, jusqu'à ce qu'il eût expiré. Ce qui advint l'an du Seigneur deux cent cinquante-six. »

On pourrait présumer que Bouts a représenté sur le volet de gauche l'exhortation de l'empereur



THIÉRY BOUTS
La sibylle de Tibur prédisant la venue du Christ à l'Empereur Auguste.
Städelsches Kunst-Inst., Francfort.

à Hippolyte pour le déterminer à se désister de ses croyances. Decius, qui apparaît là dans un costume impérial similaire à celui de l'empereur Othon, est accompagné de quatre individus, dont le type se retrouve chez les bourreaux du panneau central. Mais, vraisemblablement, Thierry a-t-il suivi un récit différent de celui de la *Légende dorée,* car il nous montre le saint, dépouillé des vêtements qui gisent au premier plan, tiré à quatre chevaux dont les conducteurs stimulent l'élan. Trois personnages, deux assis et un agenouillé, qui semblent prier, assistent à l'exécution. Les revers des volets sont ornés de figures en grisaille de saint Hippolyte, en bourgeois, un faucon sur le poing gauche et de sainte Elisabeth, tenant une couronne ; ce sont les patrons des donateurs, dont les armoiries se découvrent au-dessous. Deux panneaux, ajoutés plus tard, représentent saint Charlemagne et sainte Marguerite.

Si, vraiment, cet ouvrage, d'une couleur très vive, est un des derniers de notre peintre, ce qui peut paraître douteux si on le compare avec la *Cène* et la *Justice d'Othon,* il ne restera qu'à mettre au débit de l'âge ou de la maladie les graves malhabiletés dont témoignent la mise en page de cette scène, le dessin maigre et les gauches mouvements des acteurs de celle-ci, hommes et chevaux.

IV.

LES ŒUVRES ATTRIBUÉES A THIERRY BOUTS.

Les peintures dont il nous reste à parler ne se présentent point, comme celles de Louvain, munies de parchemins propres à légitimer leur authenticité. Aussi, la plupart d'entre elles ont-elles été agglomérées, avant de venir ou de revenir à Bouts, à l'œuvre des maîtres les plus divers. D'aucuns penseront que l'on pourrait se borner à jouir des œuvres d'art sans tant discuter sur leur provenance, la personnalité de leur créateur, la nationalité, les origines ou les antécédents de celui-ci. Et c'est là un raisonnement de beaucoup de sagesse, mais de peu de psychologie, car serions-nous hommes si nous n'étions sollicités par l'inconnu et tentés par le mystère ? Puis encore, tel ouvrage est beau, mais l'énigme qui s'attache à sa signification ou à l'identité de son auteur, nous passionne d'autant plus que, souvent, la perception intégrale de ses mérites est à la condition de la solution des problèmes qu'il suscite.

L'œuvre de Bouts, pourtant, ne semble point

dans ce cas, du moins à notre avis : la littéralité un peu étroite de son art est sans grande attirance pour l'imagination et, si l'on fait abstraction des questions d'influences, matière à controverses sans preuves que fragiles et personnelles, on peut considérer que, sauf quelques exceptions, tous les tableaux qui font l'objet dece chapitre sont issus de ses mains, de son atelier ou ont émané d'artistes dont les caractéristiques se rapprochent des siennes.

Au surplus, les travaux de critique artistique engendrent chez ceux qui s'y livrent ou les fréquentent — ceux, toutefois, qui n'ont pas la conviction trop véhémente et la thèse trop opiniâtre — une philosophie doucement sceptique, toujours prête à accueillir d'un sourire de dubitative adhésion toute affirmation péremptoire, toute démonstration combinée avec une industrie excessive... Et ils arrivent, à la fin, au « doute hyperbolique », recommandé par Descartes, en apercevant que si chaque critique apporte diligemment sa pierre à l'histoire de l'art, la plupart du temps ces pierres sont taillées avec une si fantaisiste diversité qu'on ne saurait se les figurer concourant à la solidité du même édifice !..

Un des musées les plus riches en œuvres de Bouts est la Vieille Pinacothèque de Munich. Outre les deux fragments de volets de la *Cène,* cités plus haut : *Melchisédec* et la *Manne,* elle détient un

triptyque, l'*Adoration des Mages* (Nos 107, 108 et 109) et deux panneaux : le *Baiser de Judas* (n° 112) et *S. Jean l'Evangéliste* (n° 113), avers et revers sciés des deux volets d'un triptyque dont les parties correspondantes appartiennent — l'*Ascension* — au Musée germanique, à Nurenberg (n° 12) et — *S. Jean-Baptiste* — à la collection du duc d'Anhalt, à Woerlitz.

L'*Adoration des Mages* est une page sur la paternité de laquelle il ne semble pas que l'incertitude puisse planer. Selon MM. Crowe et Cavalcaselle, le coloris en est inégal, ici transparent, là opaque et rougeâtre, mais la conception en répond tout à fait à ce que l'étude des travaux de Louvain nous permet de conclure quant au tempérament du peintre. Evidemment, ici, il s'inspira de l'œuvre de ses prédécesseurs et, surtout, de celle de van der Weyden, pour la mise en scène de cet épisode favori de l'art religieux de l'époque. L'ouvrage requiert par les qualités d'équilibre de l'ensemble et par la grâce touchante de la Vierge, dont le type se rapproche, avec plus de finesse, de celui de la *Vierge* du Musée Staedel, à Francfort ; mais ils sont bien grêles et anguleux, ces rois mages, l'un qui s'avance, chargé d'un vase de parfum ; les deux autres, prosternés, le premier devant l'enfant divin ; le second, barbu, avec un faciès sémite, en somptueux



Thiéry Bouts
Couronnement de la Vierge
Académie, Vienne.

vêtements de brocart rouge, devant S. Joseph, auquel il offre un calice d'or.

Melchior, Gaspar et Balthazar sont accompagnés d'une nombreuse escorte, cavaliers et piétons, parmi lesquels l'inévitable homme en bonnet. La sainte famille se trouve au seuil d'une étable de style roman où l'on aperçoit le bœuf et l'âne, d'une anatomie assez sommaire, et deux pigeons ; la fenêtre géminée du bâtiment fait un cadre admirable à une partie de paysage estival. Derrière une ondulation de terrain se profilent à l'horizon les constructions baignées d'azur d'une ville.

Les volets de l'*Adoration* nous montrent, à gauche, un *S. Jean-Baptiste* non sans fadeur, avec sa robe violette et le petit agneau qu'il porte, à l'entrée d'un défilé de rochers qui aboutit à une vaste et belle perspective ; — à droite, *S. Christophe.*

Saint Christophe, le lecteur le sait, ou plus probablement, il ne le sait pas, était un Chananéen de douze coudées de haut, « à l'aspect terrible », dont la *Légende dorée* rapporte l'originale et véridique histoire, qui est telle : Etant l'homme le plus fort de la terre, il ambitionna, à ce titre, d'en servir le roi le plus puissant, mais, lorsqu'il l'eut découvert, il aperçut, un jour, que ce monarque craignait plus puissant que lui, à savoir le Diable !... Christophe l'abandonna, par conséquent, pour suivre Satan,

jusqu'au moment où il lui fut démontré que le Diable, lui, avait peur du Christ. Il n'avait guère de chances de rencontrer le Sauveur, mais il s'installa sur la rive d'un fleuve impétueux, afin de passer les voyageurs, pour l'amour de Lui, dans l'espoir, qui ne manqua pas de se réaliser, qu'il se révélerait à son serviteur. Un matin que Christophe rêvait plus ardemment à son désir, un enfant le héla, qui voulait traverser l'eau. Il le posa sur son épaule, mais quand il parvint au milieu de la rivière, le poids s'en accrut tellement qu'il eut grand peur : « O petit enfant, s'écria-t-il, tu m'as chargé d'un tel poids qu'il me paraît avoir le monde entier sur les épaules ! ». Et l'enfant, qui n'était autre que le Christ, lui répondit : « Ne t'étonne point, car ce n'était pas seulement le monde que tu portais, mais Celui qui l'a créé ! »

Le *S. Christophe* de Bouts, bon géant chevelu et barbu, s'avance dans les flots agités du fleuve, étroitement encaissé entre des escarpements rocheux, le tout petit enfant, qui, le doigt levé, semble enseigner, sur l'épaule. Aux confins de l'horizon, sur le cours d'eau qui coule au milieu d'une contrée boisée, le jour se lève, aube claire et joyeuse devant laquelle reculent les ténèbres en déroute de la nuit — comme à la venue du Messie, l'obscurité où, avant elle, étaient plongés les hommes. Le Musée d'Anvers possède un *S. Christophe* (n° 29), dans un

paysage crépusculaïre, d'un accent très ferme et d'un coloris vigoureux, que A. Wauters avait cru pouvoir identifier avec la peinture, datant de 1428, exécutée par un peintre nommé Thierry, pour l'église de S. Ursule, à Delft, dont nous avons fait mention précédemment. Mais, cette attribution, contestable à plusieurs égards, a été rejetée et le catalogue du Musée (1905), se ralliant à l'opinion de la critique allemande, donne ce travail à Quentin Metsys, qui, à ses débuts, ne fut pas sans subir, passagèrement, l'influence de Bouts.

Le triptyque de l'*Adoration*, aux revers des volets duquel on voit *S. Catherine* et *S. Barbara,* passa en 1827, d'une chapelle de la famille Snoy, à Malines, à la Pinacothèque. Il se pourrait, selon une supposition de M. A. J. Wauters, qu'il provint de la succession du Jean van den Winckele, notaire de l'Université, que nous avons vu cité comme témoin de la rédaction des dernières volontés de Bouts : L'instrument, en date du 10 juin 1505, où son propre testament est enregistré, énumère, en effet, deux œuvres de Bouts : une *Adoration des Mages* et une *Tête du Sauveur*.

Les deux autres peintures du maître que détient la Pinacothèque sont des parties détachées, nous l'avons dit, d'un triptyque, dont le panneau central, disparu, représentait, selon toute apparence, la

Crucifixion. A l'extérieur des volets apparaissaient, d'une part, le Précurseur, *S. Jean-Baptiste ;* de l'autre, *S. Jean l'Evangéliste,* l'apôtre de l'Eucharistie, l'interprète inspiré du mystère de la Croix : *Et verbum caro factum est...* L'un et l'autre sont figurés sous l'aspect de statues drapées en des robes aux plis abondants, dans le style de l'école, et placées dans une niche. L'Evangéliste, de mine plus virile que d'ordinaire chez Bouts, présente, d'une main, le calice de la communion et bénit de l'autre. Les volets ouverts, le spectateur devait avoir devant les yeux les trois actes de la Passion, l'arrestation de Jésus, son supplice et sa résurrection. La *Trahison* ou le *Baiser de Judas* traduit plastiquement le récit de S. Mathieu (XXVI, 47 à 51) : « Jésus parlant encore, voici que Judas, l'un des douze, vint et, avec lui, une troupe nombreuse, armée d'épées et de bâtons, envoyée par le Prince des prêtres et par les Anciens du peuple. Or, celui qui le livra leur donna un signe, disant : « Celui que je baiserai, c'est lui-même : Saisissez-le ». Et, aussitôt, s'approchant de Jésus, il dit : « Je te salue, maître, » et il le baisa. Et Jésus lui répondit : « Mon ami, dans quel dessein es-tu venu ? » Alors, ils s'avancèrent, mirent la main sur Jésus et se saisirent de lui. Et voilà qu'un de ceux qui étaient avec Jésus, étendant



INCONNU FLAMAND DU XVe SIÈCLE

La déposition de croix

Musée Royal de Peinture, Bruxelles.

la main, tira son épée et frappant le serviteur du Prince des prêtres, lui coupa l'oreille. »

C'est là, sans doute, la page la plus dramatique et la plus mouvementée de l'œuvre attribuée à Bouts. L'auteur de cette belle peinture a su accroître l'horreur angoissée de cette péripétie de la carrière du Juste de toutes les inquiétudes vagues de la nuit, dont les ombres sont faiblement soulevées par la lumière vacillante d'une torche et, dans le fond, par les clartés diffuses de la lune. Il y a là un essai de clair-obscur, rare à l'époque et qui, malgré certaines défectuosités d'éclairage, doit être signalé. Judas accole Jésus pour lui donner le baiser mensonger, tandis que, déjà, un émissaire du Grand Prêtre met la main sur le Sauveur, sans résistance à l'accomplissement de sa parole. Autour d'eux sont attroupés des Juifs, lévites et autres, à l'apparence animée, et quelques légionnaires romains qui assistent à cette arrestation en spectateurs plutôt désintéressés et méprisants. Au premier plan, S. Pierre tire l'épée sur « le serviteur du Prince des prêtres » ; au fond, à gauche, on aperçoit Jean et Jacques s'éloignant, pris de peur ; à droite, Jésus passant entre des soldats dont les casques luisent sous la lune, pour entrer chez Caïphe.

La vivacité et la souplesse inaccoutumées de conception de ce panneau n'autorisent guère, semble-

t-il, à le considérer, avec Waagen et Passavant, comme un des ouvrages initiaux de Bouts. S'il appartient à celui-ci, nous pensons qu'il doit être — de même que l'*Adoration des Mages* — à peu près contemporain de la *Cène* de Louvain.

A la *National Gallery,* outre une *Exhumation de saint Hubert* (n° 788), contestée et contestable (à rapprocher, peut-être, d'une *Translation du corps de saint Hubert,* attribuée à un imitateur de Bouts, au Musée d'Anvers — n° 129) et le brillant petit *Portrait de 1462* (n° 943) dont nous avons parlé, on rencontre deux charmants tableaux, également d'un format médiocre, donnés, l'un, formellement — la *Vierge avec l'enfant* (sans n°) — ; l'autre, par certains critiques, — la *Mise au tombeau* (n° 664) — à Thierry. Pour cette dernière, d'un dessin très poussé, malgré des apparences d'esquisse, il faut, sans doute, se ranger à l'avis du catalogue et la laisser à van der Weyden, bien que l'on emporte l'impression que, trop peu expressive pour celui-ci, elle paraisse l'être trop pour Bouts.

C'est dans une chambre tapissée d'une riche tenture dorée, à grandes fleurs rouges, que le peintre nous montre la *Vierge et l'enfant.* Derrière eux s'ouvre une fenêtre, dont la baie encadre un ravissant paysage campagnard et urbain. La blonde Marie est vêtue d'une robe de velours bleu d'un ton profond ;

son visage, les yeux baissés, a une expression grave et un peu mûre ; de ses doigts effilés elle presse son sein gauche, qui est découvert. L'enfant, d'une venue assez disgracieuse, et que la mère retient de la main gauche, est assis sur un coussin vert piqué d'or. L'œuvre est d'un coloris intense et exquis ; le type de la Vierge se retrouve, avec plus de distinction, dans la *Vierge à l'enfant*, attribuée à Bouts au Musée Staedel, à Francfort (n° 108 A), qui présente, aussi, le sein à un Jésus d'une imagination plus attrayante que celui de la *National Gallery*.

Bien qu'offrant quelque ressemblance avec les deux qui précèdent, la *Vierge avec l'enfant*, passée de la collection Van Ertborn au Musée d'Anvers (n° 28), n'est attribuée qu'avec réticence à Bouts par M. Lafenestre et par le récent catalogue. Vêtue d'une robe bleue et d'un manteau rouge, elle se présente de face, la tête, enveloppée des ondes de sa chevelure blonde, un peu penchée vers l'enfant qu'elle tient sur les genoux. Contrairement à l'habitude presque constante de notre peintre, le fond, un paysage boisé, n'offre aucune échappée de ville. Le Musée de Bruxelles expose deux *Vierges avec l'enfant,* inscrites, auparavant, à l'actif de Bouts et que le catalogue de M. A. J. Wauters (n°s 650, 667) rend avec grande probabilité à van der Weyden. Plusieurs Vierges, qui ont paru à l'exposition des

Primitifs, à Bruges, sous le nom de van der Goes (Weale, n° 54, coll. Stephenson Clarke) ou de Bouts (n°s 95 et 269, coll. Hofstede De Groot et comte Pourtalès, La Haye) paraissent des travaux de l'atelier du maître ou de son école. Peut-être d'Albert, pour certains d'entre eux, comme pour les deux volets de triptyque (n° 41, coll. Charles T. D. Crews esq. Londres) : *Moïse dans le buisson ardent* et la *Toison de Gédéon*, variantes, d'après M. Hulin, d'ouvrages de Bouts père, conservés dans la collection Kann, à Paris. A la même exposition, un *Christ en croix, la Vierge et saint Jean* (n° 40), fort douteux, et dans le fond duquel on aperçoit une ville surmontée de tours, notamment celle de l'hôtel de ville de Bruxelles.

Cette dernière peinture est la propriété de M. A. Thiem, à San Remo, fortuné possesseur du précieux petit panneau (n° 39) : le *Christ chez Simon le lépreux*, dont le sujet est rapporté par l'Evangile selon saint Jean (XII, 2, 3) en ces termes : « On lui apprêta à manger, et Marthe servait, et Lazare (qu'il avait ressuscité) était un de ceux qui étaient à table avec lui. Pour Marie, ayant pris une livre d'huile de vrai nard, de grand prix, elle le répandit sur les pieds de Jésus et les essuya de ses cheveux : et la maison fut remplie de l'odeur de ce parfum. » Marthe, ni Lazare, ni, non plus, Judas, qui était



ALBERT BOUTS
L'Assomption de la Vierge
Musée Royal de Peinture, Bruxelles.

présent et blâma, en avare qu'il était, la prodigalité de Marie Madeleine, ne figurent dans le tableau. Bouts n'a placé aux côtés de Christ bénissant Marie, qui lui essuie les pieds à l'aide de sa chevelure, que Simon, Pierre et Jean. La physionomie des deux apôtres répond à celle qu'ils ont dans la *Cène* de Louvain. Saint Jean est à demi tourné vers le donateur, un moine blanc, agenouillé, les mains jointes, au seuil de la porte, et semble lui désigner les autres personnages.

Simplicité la plus nue et la plus habile, en même temps, parce que, évidemment, la plus proche de la réalité. Madeleine est sans charme, d'aspect vulgaire ; la salle, basse ; la table, rustique et sans apparat et, cependant, dans ce dénûment du décor et des acteurs, le froid Bouts crée, à son insu, presque, l'émotion qui restera toujours absente des festins, environnés de la pompe et du bruit de la foule et des palais, qu'organiseront les maîtres du XVIe siècle, pour figurer le même épisode avec toute la dignité du style italien en vogue !

Le Musée de Bruxelles contient de ce tableau une réplique en sens inverse (Wauters, n° 626), à peu près identique, sauf la substitution au moine d'un jeune personnage, sous les traits duquel M. Hulin voudrait découvrir Albert Bouts, auteur présumé de cette jolie copie, un peu hésitante et édulcorée.

Nous avons mentionné la *Vierge* du Musée Staedel, à Francfort. Au catalogue de cette collection (n° 97), on relève une autre œuvre attribuée à Bouts : la *Sibylle de Tibur prédisant la naissance du Christ à l'empereur Auguste,* sujet assez rare dans l'iconographie religieuse septentrionale. Le moyen-âge, avide de multiplier les témoins prophétiques de l'avènement du Sauveur, en avait cherché jusque chez les écrivains païens et dans les oracles des sibylles, mais, selon M. Male, l'éminent historien de l'*Art religieux du XIIIe siècle*, la sibylle Erythrée, seule, apparaît, à cette époque, dans l'art figuré. Les autres et, particulièrement, la sibylle de Tibur, popularisée surtout en Italie par la légende de l'*Ara Cœli,* ne surgissent que plus tardivement dans le Nord : dans la Péninsule, nous trouvons ces voyantes, dès l'origine du XIVe siècle, parmi les figures des chaires de Niccola et de Giovanni Pisani, par exemple. On sait les incarnations admirables, charmantes ou grandioses, de ces prophétesses que tracèrent le Pérugin, le Pinturicchio et Michel-Ange dans leurs grands cycles de fresques au Cambio, de Pérouse, dans les appartements Borgia et à la chapelle Sixtine, au Vatican.

L'image peinte par le maître flamand n'a, naturellement, rien de la beauté évocative de ces italiennes, taillées dans le soleil et le rêve. Il a voulu

illustrer l'épisode raconté par la légende — et son exemple a, peut-être, guidé l'auteur d'un tableau analogue du Musée d'Anvers (n° 557) — avec la naïveté coutumière de l'école; il l'a transporté dans un décor contemporain, la cour d'un château, entourée de bâtiments, sous le porche et les arcades desquels on voit de petits personnages. Au-delà de la porte, avoisinée d'un fossé où s'ébattent deux cygnes, des ondulations boisées de terrain s'étendent, sous le ciel pur, au milieu duquel, glorifiée d'un nimbe, la Vierge apparaît portant l'enfant dans ses bras. A cet aspect, que lui désigne la sibylle, l'empereur est tombé à genoux, les mains jointes. Les nombreux dignitaires, en robe et en bonnet, qui escortent le souverain, et deux femmes, dont une religieuse, semblent s'entretenir : il serait périlleux de déterminer, d'après leur attiude et leurs visages impassibles, s'ils commentent l'événement ou s'ils l'ignorent. Quelques-unes de ces physionomies ne nous sont pas inconnues et il semble qu'elles aient une certaine parenté avec telles de celles des témoins du *Jugement d'Othon*.

Nous avons rapporté plus haut les opinions nettement antagonistes de MM. Hulin et A. J. Wauters sur cette œuvre. Il nous paraît que l'avis de ce dernier doive prévaloir : les points de contact avec les travaux connus de Bouts abondent, en

effet, mais, sans doute, faut-il rejeter dans la jeunesse de l'artiste l'exécution de cette page si éclatante et, à certains égards, si malhabile.

A l'Académie de Vienne se trouve un *Couronnement de la Vierge*, que M. A. J. Wauters attribue positivement à Thierry : « Sur un trône de brocart, Dieu le père et Jésus-Christ couronnent la Sainte Vierge comme reine du ciel, tandis qu'à leurs côtés six anges chantent des cantiques. Dieu le père, surtout, est une figure imposante, admirablement dessinée, achevée avec un soin extrême. Il est habillé d'une robe blanche, drapé dans un manteau rouge richement bordé d'une large passementerie d'or, enrichie de rubis, de saphirs et d'améthystes ; il est coiffé de la tiare et tient en main le globe, insigne de la toute-puissance ». « Le tableau, ajoute l'expert critique, auquel nous empruntons cette description, montre les défauts habituels de l'artiste : faire sec ; chairs, étoffes et accessoires exécutés de la même manière ; immobilité des expressions ; manque de goût dans le choix des types ».

Cette « immobilité des expressions », nous avons eu à la relever dans toutes les œuvres avérées de Bouts ; et elle finit par sembler si inhérente à son art que l'attribution au maître de Louvain de toute peinture inclinant plus ou moins au pathétique vous met en défiance. C'est ce sentiment que l'on



ALBERT BOUTS (?)

L'Annonciation

Coll. de M. Adam Bock, Aix-la-Chapelle.

ressent devant la *Déposition de croix,* du Musée de Bruxelles (Wauters, n° 139) de même que devant la *Mise au tombeau,* de la *National Gallery,* lorsqu'il s'agit d'accepter ces ouvrages comme sortis de la main de Bouts. On a prononcé, à propos de la première de ces œuvres, les noms de Memling, de Pierre Cristus, de van Ouwater ; M. A. J. Wauters, tout en la classant encore parmi les anonymes brabançons, déclare pencher vers l'attribution à Bouts, mais il faut avouer que la proximité où cette œuvre sobre et émouvante se présente, au Musée, avec le *Jugement d'Othon,* ne favorise point l'adhésion à cette hypothèse. A moins de supposer que l'artiste passait par des phases où la sécheresse de son imagination et de sa manière s'attendrissait, il semble, sinon impossible, du moins difficile de donner un auteur unique, même à des années d'intervalle, à des pages d'intonation et d'inspiration si différentes. Cependant, cette impression est combattue par les arguments de fait de M. Wauters : le tableau provient, vraisemblablement, comme l'*Assomption* d'Albert Bouts, de l'abbaye de Tongerloo, près de Louvain ; la belle tête endolorie de la Vierge est copiée presque textuellement de la grande *Descente de croix,* peinte par Roger van der Weyden, pour la Gilde des Arbalétriers louvanistes, et qui se trouvait, du vivant de Bouts, à la chapelle de Notre-

Dame hors les murs, à Louvain ; enfin, sans parler du paysage, perspective de collines où l'on voit des habitations disséminées et ces charmants hêtres isolés, si vibrants dans l'atmosphère, qu'affectionne Bouts, le Christ nu évoque le souvenir du S. Erasme et certains des autres personnages, des costumes, des coiffures ou des attitudes déjà observés dans les volets de la *Cène*.

Raisons, et qui pèsent, mais plutôt par leur masse, car, discutées en détail, elles perdent de leur valeur démonstrative : Pour ne s'attaquer qu'à l'une des principales, ne serait-il pas licite d'objecter que la magistrale *Descente de croix,* de Roger, ayant dû faire sensation — comme le constatait M. Ernest Verlant, dans l'étude pénétrante qu'il a faite du grand artiste, aux Cours d'Art et d'Archéologie de Bruxelles — les copies s'en sont, problablement, multipliées et ont pu être vues ailleurs qu'à Louvain ?... Mais, nous semble-t-il, le tableau litigieux lui-même objecte bien davantage, de tout l'harmonieux équilibre de ses lignes savantes, de tout ce qu'il y a de rythme inconscient dans le groupement de ses personnages, dans la tonalité délicate de son coloris ; de toute la sensibilité — si étrangère à Thierry — dont témoignent la facture et la composition de cet ouvrage. Si, à un moment de sa vie, Bouts avait joui des facultés que présupposent,

chez son auteur, la *Descente de croix*, il serait inconcevable, les eût-il développées sans l'ascendant de Roger, qu'elles se fussent à peu près annihilées, par la suite.

Il y avait chez Bouts, nous l'avons remarqué, quelque chose d'anguleux, de saccadé dans la vision comme dans la pensée : disposition organique, dont l'effort du maître et l'expérience de l'art, le sien et celui des autres, purent atténuer, mais non faire disparaître les effets clairement discernables dans toutes ses œuvres authentiquées Les influences qu'il a subies, et la plus certaine, la plus impressionnante, peut-être, parce qu'elle émanait d'une nature tout opposée à la sienne, celle de Roger van der Weyden, agirent sur son évolution, suscitèrent dans son art des périodes de sensibilité relative, mais, passagères et superficielles, elles n'entamèrent point la réfractaire écorce de son tempérament.

Nous l'avons étudié dans son œuvre, connu ou supposé, et si nous nous interrogeons sur l'idée qu'il nous a laissée de lui, nous connaîtrons qu'au total Bouts était un homme médiocrement inventif, plus propre à donner de la réalité une version analytique, d'une littéralité un peu étroite, qu'à en tirer les éléments d'une conception émouvante.

Rien de moins susceptible de toucher que ses *Martyres de saint Erasme et de saint Hippolyte,* que

sa version de la lamentable histoire d'Othon. Si on compare Bouts, non à autrui, mais à lui-même ; les ouvrages que nous venons d'énumérer à la *Cène*, de Louvain, à l'*Adoration des Mages,* aux volets de Munich, on discerne ou, peut-être, on croit discerner en ces derniers une orientation différente, une accentuation sentimentale qui, si l'on y regarde de près, ne sont que dans l'apparence... Pour dramatique que soit la situation de ses personnages, leur trouble se marque, tout au plus, par une mimique indépendante de l'expression inaltérée de leur visage !

C'est que l'émotion de l'artiste n'était jamais assez poignante pour provoquer chez lui cette adaptation instinctive et spontanée de la fiction à la réalité d'où jaillit l'inspiration artistique. Celle-ci, dans toute sa magnificence, est du domaine privilégié des âmes fortes, inquiètes et passionnées, aptes à créer en elles-mêmes l'exaltation ou la souffrance, pour s'enivrer de l'une ou pour souffrir l'autre, à leur tour ; des âmes capables de ressentir les affres de la Vierge au pied de la croix ou devant le cadavre supplicié de son fils, comme le ravissement de Madeleine à la rencontre inattendue, dans le jardin, de son Seigneur ressuscité.

Celle de Bouts n'était pas de cette nature. Et il semble qu'on l'entrevoie, lui, avec son œil méticu-



ALBERT BOUTS (?)
Le Christ et la Vierge
Coll. de M. Adam Bock, Aix-la Chapelle.

leux et son imagination inerte, derrière ses personnages indifférents et immobiles. Avait-il l'âme courte et l'esprit borné ou, peut-être aussi, trop intérieurs, taciturnes, sans expansion que contrainte ou malhabile, sans parole que vague, sans geste qu'incertain? Quelque motif que l'on lui assigne, l'absence d'effusion limite et paralyse son art, dans beaucoup de ses parties et, même, nuit aux autres, celles où il excelle, car la sévérité pour elles s'aggrave dans la mesure de l'attention qu'elles accaparent. Mais l'originalité d'un artiste n'est-elle pas faite à la fois de ses défauts et de ses qualités, et Bouts ne doit il pas autant aux uns qu'aux autres d'avoir su la soustraire à l'absorption de personnalités aussi captivantes que celles de Jean van Eyck et Roger van der Weyden ?...

BIBLIOGRAPHIE

Documents inédits publiés par M. Schayes. Bull. Acad. royale de Belgique. Tome XIII, n° 11, 1846.

Les artistes de l'hôtel de ville de Louvain, par E. Van Even, Louvain, 1852.

Thierry Bouts, dit Stuerbout, peintre du XVe siècle, par E. Van Even, Bruxelles, 1861.

Notre première école de peinture : Thierri Bouts ou de Harlem et ses fils, par A. Wauters, Bruxelles, 1863.

Thierry Bouts et Thierry de Harlem, peintre en titre de la ville de Louvain, 1460-75. Six lettres à M. Alph. Wauters par E. Van Even, Louvain, 1864.

Le Testament de Thierry Bouts, publié par A. Wauters. Bull. de l'Acad. royale de Belgique Deuxième série, tome XXIII, n° 6, 1867.

Louvain monumental, par E. van Even.

Les artistes de Harlem. Notices historiques avec un précis sur la gilde de St Luc. par A. Van der Willigen. Harlem et Lahaye, 1870.

La Peinture flamande, par A. J. Wauters, 3e édition. Paris s. d. — Note du même auteur sur Thierry Bouts : *Echo du Parlement* du 31 mai 1882.

La Peinture en Europe : La Belgique, par G. Lafenestre et E. Richtenberger, Paris, s. d.

Les Anciens Peintres flamands, par Crowe et Cavalcaselle. Trad. Delepierre, annotée par Pinchart et Ruelens. Bruxelles, 1862.

Le Livre des Peintres, par Carl Van Mander, traduction, notes et commentaires par H. Hymans. Paris, 1884.

A. Von Wurzbach. Niederlandisches Künstler-Lexicon, Leipzig, 1906.

C. Aldenhoven. Geschichte der Kölner Malerschule. Lübeck. 1902.

La Renaissance Septentrionale et les premiers maîtres des Flandres, paı Fierens-Gevaert, Bruxelles, 1905.

Bruges. Exposition des primitifs flamands. Catalogue (par M. Weale). Bruges, 1902.

Bruges 1902. Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles. Catalogue critique par Georges H. de Loo (G. Hulin), Gand, 1902.

L'évolution de la peinture néerlandaise aux XIVe, XVe et XVIe siècles et l'exposition de 1902 à Bruges, par Pol de Mont. Harlem, 1902.

Max. J. Friedländer, Meisterwerke des Niederländischen Malerei des XV u. XVI Jahrh, auf der Ausstellung zu Brügge, 1902. München, 1903.

Histoire de Belgique, par H. Pirenne, II. Du commencement du XIVe siècle à la mort de Charles le Téméraire. Bruxelles 1903.

Marquis de Laborde. Les ducs de Bourgogne, études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle. Preuves, 3 vol. Paris 1851.

Bruges et ses environs, par W. H. James Weale, 4e éd. Bruges, 1884.

La Légende Dorée de Jacques de Voragine. Paris, 1843.

Leçons professées à l'Ecole du Louvre (1887-96), par Louis Conrajod, II. Origines de la Renaissance. Paris, 1901.

Catalogue historique et descriptif des tableaux anciens du Musée de Bruxelles, par A. J. Wauters, 2e édition. Bruxelles, 1906.

Catalogues du Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1905;

— de la *Kgl. älteren Pinacothek* de Munich, 1904 ; — de la *National gallery,* etc.

Etudes et travaux parus dans les périodiques, notamment : The Burlington Magazine : *Early painters of the Netherlands,* by W. H. James Weale (1903) ; Gazette des Beaux-Arts : *A propos d'un repentir de Hubert van Eyck,* par J. Six, (mars 1904) ; Revue de l'Art Ancien et Moderne : *Albert van Ouwater et Gérard de St-Jean*, par Durand-Gréville, (oct-nov. 1904) ; De Vlaamsche School : *Dirk Bouts en zijne School*, par H. Van Linden, (nov. 1901) ; L'Art Flamand et Hollandais ; Les Arts anciens de Flandre ; L'Art et les Artistes ; Das Museum ; etc.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES MATIÈRES

L'Art Flamand & Hollandais

Revue mensuelle illustrée, consacrée à l'art ancien et moderne en Belgique et en Hollande.

La Revue compte parmi ses collaborateurs les critiques et les historiens d'art les plus éminents de la Belgique et de l'étranger. Elle paraît le 15 de chaque mois en livraison de 50 pages au moins, richement illustrées de planches hors texte et de reproductions dans le texte, et forme annuellement deux beaux volumes in-4°.

La Revue remplace fréquemment ses numéros ordinaires par des numéros spéciaux, qu'elle sert à ses abonnés sans augmentation de prix. Les numéros suivants ont paru jusqu'ici.

JOSEPH ISRAËLS, numéro publié à l'occasion du 80e anniversaire de la naissance du maître par M. W. STEENHOFF, Sous-Directeur du Musée de l'Etat à Amsterdam, 31 planches. Prix : 2 fr. 50.

L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FRANCAIS à Paris, en 1904. Par M. H. HYMANS, Conservateur en Chef de la Bibliothèque Royale. 20 planches hors texte. Prix : 2 fr. 50, (épuisé).

LES DINANDERIES aux Expositions de Dinant et de Middelbourg. Par M. Jos. DESTRÉE, Conservateur aux Musées Royaux des Arts décoratifs, 71 illustrations. Prix : 2 fr. 50.

H. LEYS et H. DE BRAEKELEER, par M. H. HYMANS, Conservateur en Chef de la Bibliothèque Royale de Bruxelles, 24 planches. Prix : 2 fr. 50.

JULIEN DILLENS, Statuaire, par M. ARNOLD GOFFIN, Professeur aux Cours d'Art et d'Archéologie de Bruxelles. 17 Planches. Prix : 2 fr. 50.

ALFRED STEVENS, par M. PAUL LAMBOTTE, Chef de Division au Ministère des Sciences et des Arts, 23 Planches. Prix : 3 francs.

CONSTANTIN MEUNIER, album de 14 planches hors texte, contenant une étude par M. A. VERMEYLEN, Professeur à l'Université de Bruxelles. Prix : 3 fr. 50.

Le prix de l'abonnement est de **20 francs** pour la Belgique et de **25 francs** pour l'étranger.

Le prix des années parues antérieurement (1904, 1905 et 1906) est de **16 francs** par année pour la Belgique et de **20 francs** par année pour l'étranger.

Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, G. VAN OEST & Cie, Bruxelles.

RÉCENTES PUBLICATIONS DU MÊME AUTEUR :

La Légende de saint François d'Assise écrite par trois de ses compagnons. Traduction, avec introduction et notes. (Bruxelles, Lamertin.) Fr. 3.50

I Fioretti : Les petites fleurs de la vie du petit pauvre de Jésus-Christ saint François d'Assise. Traduction, avec introduction et notes. (2e édition). Fr. 3.—

I Fioretti : Appendices. Considérations sur les stigmates. Vie de frère Junipère. Vie et doctrine de frère Egide. Traduction avec notes. Fr. 2.50

La vie et légende de Madame Sainte Claire. (Paris, Bloud). Fr. 1.25

EN PRÉPARATION :

La légende de saint François d'Assise dans l'art primitif italien. Un vol. illustré.

Italie et Flandre. Etudes d'art et d'histoire.

Poussières du chemin. Sur les routes de la vie et de l'art.

